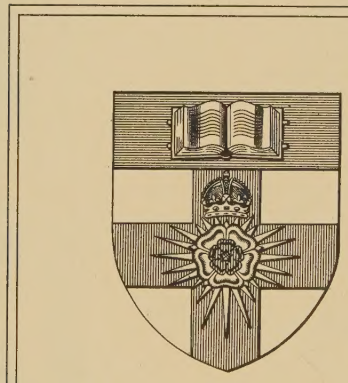
M.L.P [ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT]
Ref. only



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY
SHL
WITHDRAWN

26 JUL 1982

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON WILIBALD GURLITT
IN VERBINDUNG MIT
HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG
ARNOLD SCHMITZ

SCHRIFTLEITUNG
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

NEUNTER JAHRGANG 1952

SHL
WITHDRAWN

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung
herausgegeben von
WILIBALD GURLITT
in Verbindung mit
HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG UND ARNOLD SCHMITZ

Schriftleitung
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Satz und Druck H. Laupp jr Tübingen

Inhaltsverzeichnis des neunten Jahrgangs

Besseler, Heinrich (Jena), Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays 159

Dräger, Hans Heinz (Berlin), Begriff des Tonkörpers 68

Eggebrecht, Hans Heinrich (Freiburg i. Br.), Terminus „Ricercar" . . . 137

Feldmann, Fritz (Hamburg), Zur Frage des „Liederjahres" bei Robert Schumann 246

Gennrich, Friedrich (Darmstadt), Mittelalterliche Lieder mit textloser Melodie 120

Gurlitt, Wilibald (Freiburg i. Br.), Zum Neunten Jahrgang 1

Hammerstein, Reinhold (Freiburg i. Br.), Die Musik am Freiburger Münster. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie 204

Handschin, Jacques (Basel), Conductus – Spicilegien 101

Hausswald, Günter (Dresden), Der Divertimento-Begriff bei Georg Christoph Wagenseil 45

Husmann, Heinrich (Hamburg), Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes 3

Eine neue Konsonanztheorie 219

Kahl, Willi (Köln), Frühe Lehrwerke für das Hammerklavier 231

Lottermoser, Werner (Braunschweig), Warum akustische Messungen an Barockorgeln? 148

Meier, Bernhard (Freiburg i. Br.), Die Harmonik im cantus firmus-haltigen Satz des 15. Jahrhunderts 27

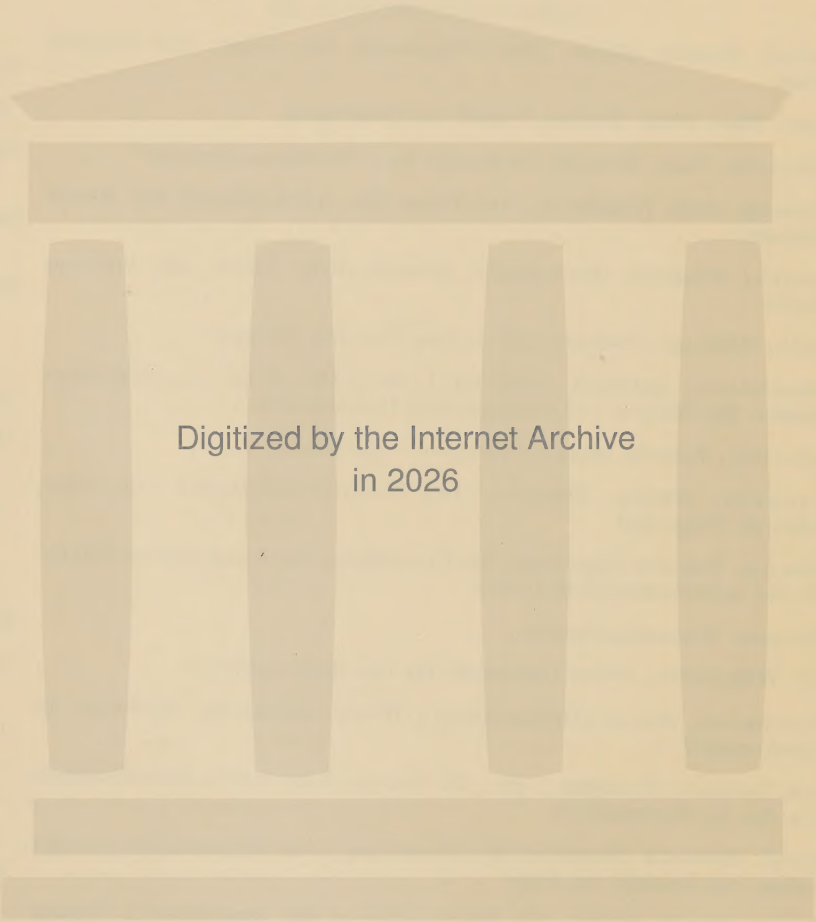
Osthoff, Helmuth (Frankfurt/M.), Besetzung und Klangstruktur in den Werken von Josquin des Prez 177

Schmitz, Arnold (Mainz), Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers 79

Steglich, Rudolf (Erlangen), Das melodische Hauptmotiv in Beethovens „Fidelio" 51

Stuckenschmidt, Hans Heinz (Berlin), Zur Problematik der Musikkritik 195

Namen- und Sachregister 271



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/archiv-fur-musikwissenschaft_1952_9

ZUM NEUNTEN JAHRGANG

Das *Archiv für Musikwissenschaft* erschien seit 1918 in Nachfolge der *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1899 bis 1914). Es befand sich in der Obhut des „Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg", mit dessen Auflösung im Jahr 1927 auch das „Archiv" sein Ende fand. Neben ihm bestand in den Jahren 1918 bis 1935 die von der „Deutschen Musikgesellschaft" herausgegebene *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. Deren Aufgabe übernahm, getragen von der „Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft", das *Archiv für Musikforschung*. (1936 bis 1943), zugleich, wie es in seinem Vorwort heißt, „die Tradition des einst vom Fürst-Adolf-Forschungsinstitut in Bückeburg herausgegebenen Archivs für Musikwissenschaft fortführend". Ende 1946 erfolgte in Kiel die Gründung der „Gesellschaft für Musikforschung". In ihrem Auftrag erscheint seit 1948 „nach dem Muster der früheren Zeitschrift für Musikwissenschaft und des Archivs für Musikforschung" das heute in Deutschland führende Fachorgan: *Die Musikforschung*.

Der neue Jahrgang des „Archivs für Musikwissenschaft" stellt sich die Aufgabe, die vor fünfundzwanzig Jahren mit ihrem achten Jahrgang erloschene Zeitschrift fortzusetzen. Die Möglichkeit hierzu ist dem Weitblick und der Hochherzigkeit von Ernst Hohner in Trossingen (Württemberg) zu danken. Indem die von ihm ins Leben gerufene Hohner-Stiftung an Stelle des ehemaligen Fürstlichen Instituts das Patronat für die Zeitschrift übernahm, war die Voraussetzung geschaffen, das altbewährte international anerkannte Fachorgan zu erneuern.

Das „Archiv für Musikwissenschaft" will „Die Musikforschung" ergänzen und beschränkt sich dabei, wie bisher, auf die Veröffentlichung von Abhandlungen. Von Einzelbesprechungen musikwissenschaftlicher Literatur soll abgesehen, indessen später versucht werden, in der Form knapper Sammelreferate über den Gang der in- und ausländischen Forschung auf den verschiedenen musikologischen Sachgebieten zu berichten.

Die in neuer Gestalt wiedererstehende Zeitschrift will der lebendigen deutschen Musikwissenschaft dienen im Bewußtsein der Verantwortung für die reiche Überlieferung ihrer verpflichtenden Wahrheitssuche im allgemeinen und für ihren jungen Forschernachwuchs im besonderen.

Freiburg i. Br., Pfingsten 1952

Wilibald Gurlitt

Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes

von

HEINRICH HUSMANN

Das lateinische Lied des Mittelalters, in der musikwissenschaftlichen Terminologie zumeist als Konduktus geführt, ist von der mittellateinischen Philologie in zahlreichen bedeutenden Studien und Ausgaben erschlossen worden. Was aber noch nicht geschah, ist die Klärung der musikalisch-rhythmischen Probleme, die die Musikwissenschaft zu leisten hat. Auch die Philologie kann aus den Resultaten der Musikwissenschaft reichen Nutzen ziehen – es sind bei weitem nicht alle rhythmischen Dinge der mittellateinischen Philologie in Ordnung –, aber vor allem gilt, daß das mittellateinische Lied ohne seine musikalische Einkleidung überhaupt ein Torso bleibt. Über den Wert musikwissenschaftlicher Studien auf dem Gebiet des mittellateinischen Liedes für diese künstlerischen und philologischen Zwecke hinaus aber ist die mittellateinische musikalische Rhythmik von grundlegender Bedeutung für die gesamte Lyrik des Mittelalters. So wie die Kirche ein Fundament der gesamten mittelalterlichen Kultur bildete, das auch die weltlichen und nationalen Kulturerscheinungen von Grund auf bestimmte, ist auch das mittellateinische Lied der entscheidende Ausgangspunkt für das nationalsprachige Liedschaffen des Mittelalters, in ganz besonderem Maße für das nordfranzösische Trouvère-[1] und das südfranzösische Troubadourlied, in etwas anderer Schattierung auch für den mittelhochdeutschen Minnesang. Dabei zeigt sich deutlich, daß das mittellateinische Lied mit seiner Verwendung reichster musikalischer Mittel – Mehrstimmigkeit, große melismatische Partien, kompositionstechnische Feinheiten wie Stimmtausch, Kanon usw. – die höchste Blüte der mittelalterlichen Liedkunst darstellt, der gegenüber die fast ausschließlich einstimmige weltliche Lyrik sich auf die Ausnutzung formaler melodischer Beziehungen beschränkt. So darf man vermuten, daß auch in rhythmischer Hinsicht das mittellateinische Lied alle Möglichkeiten ausnutzt, so daß die Analyse seiner musikalisch-rhythmischen Gestaltung zugleich die

[1] Die musikalischen Beziehungen zwischen mittellateinischem Lied und Trouvèrekunst untersuche ich in einem gleichzeitig in der *Musikforschung*, Jg. V, 1952, 2/3, erscheinenden Beitrag *Zur Rhythmik des Trouvèregesanges*.

vollständige musikalische Rhythmik des Mittelalters ergibt, während man im Gegensatz dazu auf dem Gebiet der einfachen nationalsprachigen Liedkulturen nicht von vornherein mit einer ebensolchen Reichhaltigkeit rhythmischer Gestaltung rechnen wird. Das hat zur Folge, daß man hier stets erneut in jedem Einzelfall eines rhythmischen Schemas seine Existenz in der betreffenden nationalen Lyrik erst zu beweisen hat. Weder ist von vornherein anzunehmen, daß etwa das nordfranzösische Lied über alle musikalisch-rhythmischen Möglichkeiten des mittellateinischen verfügt, noch ist zu erwarten, daß etwa der nordfranzösische und der mittelhochdeutsche Minnesang aus der rhythmischen Fülle des mittellateinischen Liedes ausgerechnet dieselbe Auswahl besitzen sollten. Nur umgekehrt läßt sich vermuten, daß sie keine Rhythmen besitzen werden, die nicht auch im mittellateinischen Lied vorkommen[1].

Nun handelt es sich freilich nicht darum, alle überhaupt verwendeten Rhythmen festzustellen, sondern Ziel ist nur, diejenigen zu erfassen, die der Deklamation des Textes in den „syllabischen" Partien eines Stückes dienen. Die in den großen Melismen vorkommenden, noch wieder sehr viel komplizierteren rhythmischen Bildungen, häufig nur aus der mehrstimmigen Faktur des Satzes zu erklären, sind eine Angelegenheit der Kompositionskunst einer anderen Ebene, die hier beiseite bleiben kann. Rein methodisch dagegen ist gerade die Rhythmik der Melismen die Basis der Untersuchungen. Denn diese oft weitausladenden Koloraturen der mittelalterlichen mehrstimmigen Kompositionen sind in der modalen Notation geschrieben, deren Lesung im großen und ganzen heute als gesichert betrachtet werden darf. Die hier durch die Verbindung der Einzelnoten zu Ligaturen hergestellte Andeutung des Rhythmus wird nun aber sofort verlassen, wenn eine Ligatur sich auf die folgende Silbe herüber erstrecken müßte. An der Silbengrenze zerfällt jede Ligatur daher in zwei Teile[2]. Deklamiert das Stück aber (wie häufig in der weltlichen Lyrik) so, daß auf jede Silbe überhaupt nur eine Note entfällt, dann steht über jeder Textsilbe – da der Unterschied langer und kurzer Einzelnoten noch nicht wie in der Mensuralnotation angedeutet werden kann – nur je eine im allgemeinen stets gleich aussehende Einzelnote: nur an den Ligaturen ist der Rhythmus zu erkennen, sie sind bis in ihre kleinsten Einzelteile aufgelöst, der Rhythmus der Partie ist damit notationstechnisch unerkennbar geworden. Es ist anzunehmen, daß der Rhythmus dieser Stellen daher im Mittelalter durch andere Prinzipien festgelegt war, – etwa Silbenzahl und Betonungsordnung des Verses. Daraus läßt sich heute viel konstruieren, und so sind die mannigfaltigsten Rhythmisierungen für die Lieder des Mittelalters vorgeschlagen worden[1]. Indessen ist die Angelegenheit keines-

[1] Ich möchte also vor allem davor warnen, die sich im folgenden ergebenden reichen rhythmischen Möglichkeiten des mittellateinischen Liedes als ein Generalrezept auch zur Behandlung des weltlichen Liedrepertoires anzusehen.

[2] Das hat Fr. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. I, Abt. 1, Halle 1910, S. 49, bereits grundsätzlich klargelegt.

wegs hoffnungslos. Es soll hier gezeigt werden, zu welchen Ergebnissen man kommen kann und welche Sicherheit ihnen jeweils zuzuschreiben ist.

Um zu unanfechtbaren Resultaten zu gelangen, gibt es sogar mehrere Methoden, deren Handhabung freilich mit großer Vorsicht zu geschehen hat, die bisher häufig versäumt worden ist. Am nächsten liegt es, sich die Rhythmik der nächstfolgenden Musikepoche, also der „ars antiqua" (etwa 1250–1320), anzusehen und daraus Rückschlüsse auf die vorangehende Blütezeit des mittelalterlichen Liedes, die Notre Dame-Epoche (etwa 1180–1250), zu ziehen. Dieses Verfahren ist als Grundlage der Untersuchung absolut ungeeignet; denn sicherlich hat die mensurale Zeit, die nunmehr jeden Rhythmus einwandfrei schreiben kann, bereits kompliziertere, durch die neue Darstellbarkeit jetzt möglich gewordene Rhythmen benutzt, – welche Rhythmen in mensuraler Zeit neu entstanden und welche noch aus der modalen Epoche stammen, läßt sich aber nicht immer ohne weiteres angeben und ist in jedem Fall erst durch eine einwandfreie Methode vorher zu beweisen. Durch diese methodische Unsauberkeit sind immer wieder mensurale Rhythmen in die modale Zeit hineingedeutet worden.

Eine zweite Methode[2] ist verläßlicher, freilich auch nur mit Vorsicht zu verwenden. Wir besitzen eine größere Anzahl von aus der Notre Dame-Zeit stammenden Kompositionen noch aus Handschriften späterer Zeit in mensuraler Notation. Diese Tatsache könnte als der Schlüssel zur Lösung des Problems erscheinen, – und ist es tatsächlich auch, wenn man einige Einschränkungen macht. Denn es ist zu bedenken, daß nunmehr zwischen der mensuralen Niederschrift und der Komposition des Stückes eine große Zeitspanne, oft von über hundert Jahren, liegt. Wir sind aber nicht sicher, wann die Umschrift des Stük-

---

[1] Eine Diskussion früherer Thesen soll hier, wo es nur auf eine positive Grundlegung ankommt, nicht unternommen werden. Es sei nur angedeutet, daß sich auch die Konzeptionen H. Riemanns im großen und ganzen durchaus bestätigen.

[2] Auf die Methode des Vergleichs modaler und mensuraler Fassungen ist bereits von Fr. Ludwig in seinen frühesten Veröffentlichungen hingewiesen worden, etwa *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter I*, SIMG IV, 1902, S. 25; *II*, SIMG V, 1904, S. 186/7, u. ö. Gleichzeitig mit ihm hat auch Joh. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250–1460*, Leipzig 1904, nicht nur auf diese Methode verwiesen und etwa ebda. Bd. I, S. 46, verschiedene Stücke von Fauv in F nachgewiesen, sondern ebda. S. 50 ff. die Methode bereits zu notationstechnischen Untersuchungen betr. Pliken und Konjunkturen mit großem Glück verwandt. In großem Umfang habe ich die Methode dann in meiner Berliner Dissertation 1932, *Die dreistimmigen Organa der Notre Dame-Schule mit besonderer Berücksichtigung der Handschriften Wolfenbüttel und Montpellier*, zur Untersuchung der modalen Notation der Organa herangezogen. Die in der anschließend vorgenommenen Erweiterung auf das Gebiet der Konduktus und der weltlichen Lyrik erzielten Ergebnisse nahm 1940 die Sächsische Akademie der Wissenschaften zur Veröffentlichung an. Nach der Vernichtung dieser Pläne teile ich nunmehr hier in verkürzter Form die die mittellateinischen Lieder betreffenden Untersuchungen mit, die sich auf die Trouvèrekunst beziehenden im auf S. 3, Anm. 1, zitierten Beitrag. Großen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. Jacques Handschin, der mir neben vielem, was er mir in seiner steten Hilfsbereitschaft zukommen ließ, vor allem durch seine eingehende Diskussion meiner Promotionsschrift reiche Anregungen gegeben hat.

kes erfolgt ist. Sei ein Stück etwa 1200 komponiert, so kann es 1260 in einer heute nicht mehr vorhandenen Handschrift mensural umgeschrieben worden sein, aus der es dann eine heute noch vorliegende Handschrift um 1320 abgeschrieben haben mag. Der mensurale Notator um 1260 hatte noch engen Kontakt mit der Notre Dame-Zeit, seine Umschrift verdient Vertrauen und daher ist die Abschrift dieser Umschrift ebenso wertvoll. Anders dagegen, wenn die Verhältnisse sich umkehren. Liegt die Abschrift des Stückes um 1260 und der zweite Notator versuchte um 1320 diese Abschrift mensural umzuschreiben, so ist sehr zweifelhaft, ob ein Notator der ars nova, der in einer noch wieder ganz anderen musikalischen Welt lebte, überhaupt die Voraussetzungen erfüllte, die zu einer solchen Umschrift nötig waren. Das muß nicht unbedingt verneint werden, denn noch bis ins 14. Jahrhundert hinein sind die alten Stücke auch in der ursprünglichen modalen Notation weiter tradiert worden; es ist anzunehmen, daß die Schreiber und Benutzer dieser späteren Abschriften die Bedeutung der Modalnotation noch voll verstanden. Aber auch in diesem Fall läßt sich – etwa an Hand der Handschrift F[1] – nachweisen, daß einzelne Phrasen ihren Rhythmus im Laufe des 13. Jahrhunderts verändert haben, was sich auch in entsprechend abgeänderter modaler Schreibung äußerte. Es ist aber der Fall nicht nur denkbar, sondern zu belegen, daß etwa die ursprüngliche Fassung den Rhythmus a hatte, der sich in modaler Zeit in b veränderte, welche Fassung der zweite Notator richtig mensural umschrieb. Wenn wir heute dann in unseren Handschriften nur die ursprüngliche modale Fassung mit dem Rhythmus a und die mensurale Umschrift mit dem Rhythmus b besitzen, führt das leicht zu dem Irrtum, für die modale Fassung a den mensuralen Rhythmus b als Lösung anzusehen. Ebenso ist aber auch denkbar, daß der die Umschrift besorgende Notator die Regeln der Modalnotation nicht mehr voll beherrschte und dabei für einen modalen Rhythmus a einen ursprünglich modalen Rhythmus b setzte, – dann ging es immerhin noch einigermaßen glimpflich ab –, oder aber sogar einen erst in mensuraler Zeit entstandenen Rhythmus c, – dann ist das Ergebnis genau so irreführend wie bei der ersten Methode der Heranziehung der in mensuraler Zeit entstandenen Kompositionen. Besitzen wir aber ein Stück in modaler und mensuraler Schrift, so haben wir immer noch den großen Vorteil, oft sofort erkennen zu können, daß die falsche mensurale Umschrift aus irgendwelchen Gründen mit der modalen Fassung unverträglich ist. Alles in allem kann das Studium der mensuralen Umschriften daher auch zu Irrtümern führen. Da wir aber die Regeln der Ligaturensetzung kennen, können wir – sofern die mensurale Umschrift Stücke mit Melismen enthält – an diesen die Güte der Umschrift feststellen und danach die Gewißheit der Umschrift der syllabischen Partien entsprechend ansetzen. Unter Beachtung dieser Vorsichtsmaßnahme werden wir daher brauch-

[1] Über die Notre Dame-Handschriften vgl. man Fr. Ludwigs *Repertorium*, Ergänzungen dazu in der Einleitung meiner Ausgabe der drei- und vierstimmigen Notre Dame-Organa, PÄM, XI. Jg., Leipzig 1940.

bare Resultate erwarten können, besonders wenn diese durch mehrere Handschriften gestützt werden.

Eine andere Methode[1] liefert in zwar schwierigerer Weise etwas gesichertere Ergebnisse. Die modalen Handschriften pflegen einige verdeutlichende Zeichen zu benutzen, um bestimmte Lesungen sicherzustellen. So werden längere Pausen durch zwei Striche statt durch nur einen wie normal und längere Noten – mindestens dreizeitige – durch einen verbreiterten Notenkörper nach Art der mensuralen Maxima dargestellt. Diese Noten[2] und Pausen haben also noch keinen absoluten Wert wie in mensuraler Zeit, sondern geben nur ein Wertverhältnis zu benachbarten Noten an: folgt eine zwei- oder dreizeitige Note einer so verbreiterten, so gilt diese im allgemeinen drei Zeiten, so daß die nächste wieder auf schwerem Taktteil einsetzt; folgt eine dreizeitige oder steht sie allein, so gilt sie häufig sechs Zeiten, woraus sich die spätere Maxima entwickelt hat. Diese „Maximaschreibung" wird auch sehr gern in syllabischen Partien angewandt und aus der Stellung dieser perfekten Noten läßt sich häufig entnehmen, was für die anderen Noten übrigbleibt. Das Verfahren ist etwas mühselig, liefert aber schöne Ergebnisse und hat den Vorzug, sich nur auf modale Gepflogenheiten zu stützen und damit bei weitem mehr Exaktheit zu besitzen, als die Heranziehung späterer mensuraler Quellen.

Eine letzte Methode[3] endlich ist die bei weitem beste und läßt sich, auch abgesehen von den Ergebnissen, die sie selber liefert, vorzüglich zur Kontrolle der vorigen Methoden heranziehen. Da wir melismatische Partien lesen können, nicht dagegen syllabische, ist es eine uns außerordentlich entgegenkommende Tatsache, daß in vielen mittellateinischen Stücken syllabische Partien entweder sofort unmittelbar folgend oder an späterer Stelle als Melismen noch einmal auftreten. Dort sind sie dann für uns lesbar und damit haben wir auch für die entsprechende syllabische Partie eine gesicherte Übertragung gewonnen. Ja, ich habe fast das Gefühl, als ob man diesen Brauch der melismatischen Wieder-

[1] Eine eingehende Diskussion und Anwendung dieser Methode gebe ich in dem a. a. O. genannten Aufsatz.

[2] Es war ein Irrtum R. v. Fickers, *Probleme der modalen Notation*, Acta musicologica, Vol. XVIII/XIX, 1946/47, S. 16, diese verbreiterten Noten buchstäblich für Maximae zu halten. Dagegen scheint er an einer anderen Stelle, a. a. O., S. 7, bei Heranziehung der „halbmensural" geschriebenen Handschrift W_2 Maximae durchaus in meinem Sinn auch als Longae zu interpretieren.

[3] Den ersten Fall der Identität syllabischer und melismatischer Partien in Konduktus stellte ich fest, als Fr. Gennrich, *Internationale mittelalterliche Melodien*, ZfMw, Jg. XI, 1928/29, auf S. 344 ein Faksimile des Konduktus *Ver pacis aperit* mitteilte, das den Schluß des Liedes *Sol sub nube latuit* mit einer solchen Gruppe enthält. Diesen Konduktus bespreche ich a. a. O., da seine Unterstimme mit zwei Trouvèreliedern übereinstimmt. Wie ich W. Apel, *The notation of polyphonic music 900–1600*, Cambridge/Mass. ^{4}1949, S. 264, entnehme, hat inzwischen auch M. Bukofzer in der mir noch nicht zugänglichen Studie *Rhythm and metre in the Notre Dame-Conductus*, Bull. of the Amer. Music. Soc., 1948, S. 63, dieselbe Beobachtung gemacht, anscheinend aber nur für den 1. Modus, da W. Apel, a. a. O., S. 265/6, demgegenüber die „isochronische" Lesung für die großen Konduktus verteidigt.

holung einer syllabischen Partie sogar gerade zu dem Zweck der Sicherstellung der richtigen Ausführung des Rhythmus der syllabischen Partie besonders gern gepflegt habe, zumindest dies entscheidenden Anteil daran hatte. An sich ist diese stilistische Eigenheit älter, sie findet sich schon bei Sequenzen und gregorianischen Alleluja, ja gehört auch ursprünglich zum Volkslied. In der Notre Dame-Zeit wird die Wiederholung auch gern mit Stimmtausch verbunden. Dieses Stilprinzip ist das ideale Hilfsmittel zur Enträtselung des Rhythmus des mittellateinischen Liedes, erlaubt es uns doch selbst durch spätere Umgestaltung hindurch zur Komposition in ihrer ursprünglichen Gestalt vorzudringen und so alle eventuellen nachträglichen rhythmischen Veränderungen auszuschalten. Eins allerdings ist auch hier zu beachten. Es ist denkbar und findet sich, wie ein Beispiel näher zeigen wird, tatsächlich, daß eine Gruppe mit schnellerem Rhythmus später in langsamerem Tempo, also sozusagen in Augmentation, wiederholt wird. Doch wird dieses Kunstmittel außerordentlich selten angewandt, – zumindest aber muß man darauf gefaßt sein.

Während die letzten beiden Methoden immer nur für kürzere Partien – wenn auch gerade für die hier besonders interessierenden syllabischen – einwandfreie Lesungen ergeben, liefert das Studium der mensuralen Umschriften ganze mittellateinische Lieder in richtigem Rhythmus, vorausgesetzt, daß es sich um eine zuverlässige Handschrift handelt. Es ist also das bequemste Verfahren, mit dem man zugleich auf schnellstem Wege die größte Anzahl Resultate erhält, die mensuralen Umschriften durch die beiden anderen Methoden zu kontrollieren und bei positivem Ergebnis dieser Prüfung dem folgenden zugrunde zu legen. Am längsten bekannt sind hier die mensural geschriebenen Musikeinlagen einer Handschrift des Roman de Fauvel[1], unter denen sich eine ganze Reihe Notre Dame-Konduktus befinden, deren Wert für derartige Untersuchungen schon immer betont wurde. Leider sind diese mensural umgeschriebenen älteren Stücke in außerordentlich ungleichmäßigem Zustand. Man kann etwa drei Qualitätsgruppen unterscheiden, eine sehr gute, eine mittelmäßige und eine hoffnungslos verdorbene. Aus der ersten Gruppe hat Fr. Ludwig[2] ein Stück ausgewählt, Philipp de Grèves Sequenz *Veritas equitas*, und einige Strophen daraus mitgeteilt. Die Melodie ist übrigens von einem provenzalischen Lai genommen[3], – H. Spanke formuliert das Verhältnis umgekehrt[4]. Zur Notation sei nur angemerkt, daß Fauv die melodisch gleichen ersten und letzten Strophengruppen im Anfang im 5. Modus, am Schluß im 1. Modus bringt, worin Fr. Ludwig eine

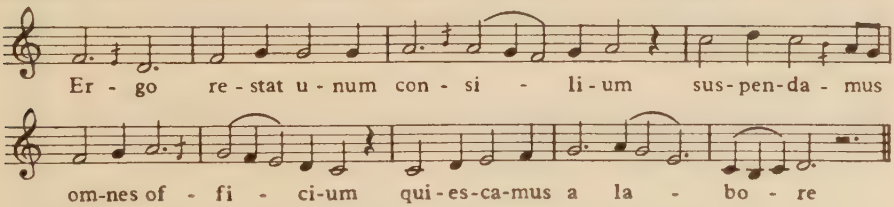
[1] Über ihn vgl. man vor allem Joh. Wolf, a. a. O., Bd. I, S. 40 ff., und Fr. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, AfMw, V. Jg., 1923, S. 278 ff.

[2] Vgl. seinen Beitrag *Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts* in G. Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M. 1924, S. 155.

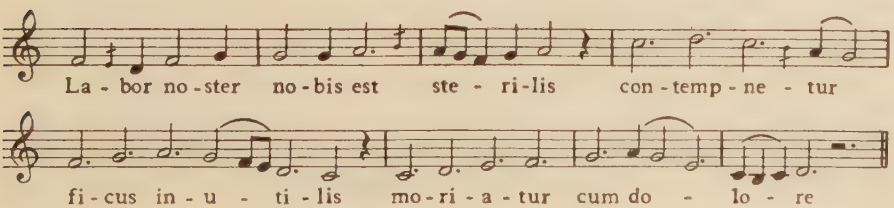
[3] So schon Fr. Ludwig, *Repertorium*, S. 257.

[4] H. Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Abh. der Ges. der Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Klasse, 3. Folge, Nr. 18, Berlin 1936, S. 86.

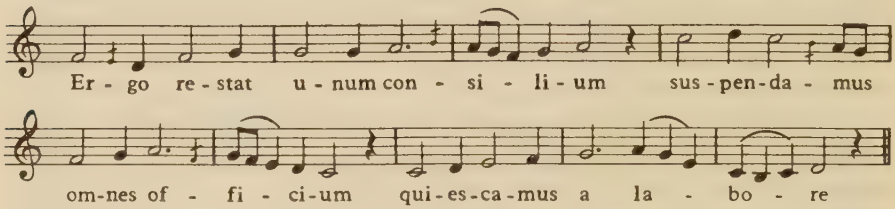
„rhythmisch sehr wirkungsvolle Steigerung" sieht. Da Schlußsteigerungen auch im Mittelalter aber vor allem durch verlangsamende Augmentation ausgedrückt werden, scheint mir doch vielleicht eine Störung der Überlieferung vorzuliegen, und am Anfang der 1. Modus, der sich in der letzten Zeile auch in den Strophen des Anfangs findet, ursprünglich gemeint zu sein. Zu den im Stil gleichen und ebenso gut überlieferten Liedern gehört desselben Pariser Kanzlers *Inter membra singula* und *O mens cogita*. Endlich sind einige ursprünglich zweistimmige Stücke, *Nulli beneficium* mit dem in Fauv gesondert stehenden zweiten Teil *Cui magis committitur, Redit etas aurea* (hier als *Floret fex favellea*) und *Virtus moritur* sowie das ursprünglich dreistimmige *In precio precium* in relativ einwandfreier Weise aufgezeichnet. In den beiden anderen Gruppen zeigen die gekürzten und unregelmäßig und unlogisch umgeschriebenen Melismen, in der schlechtesten Gruppe auch die verwahrloste Schreibung der syllabischen Partien, daß die Handschrift kein enges Verhältnis mehr zu diesen Werken besitzt. Die Spitzengruppe aber enthüllt sich als diejenige, die vorwiegend syllabisch komponierte Stücke enthält, also im Stil prägnantere und einfachere Werke. In den schlechter überlieferten Kompositionen erkennt man leicht die Hilflosigkeit des Schreibers; er hat einfach die modalen Einzelnoten, diese nach Belieben als Longae oder Breves, und Ligaturen in ihrer ursprünglichen Form übernommen, so daß sich nur zufällig da etwas Richtiges ergibt, wo die modale Ligatur dieselbe rhythmische Bedeutung besitzt wie dieselbe mensurale. Die ganze Aufzeichnung ist also vollkommen wertlos und konnte auch damals kein richtiges Bild des ursprünglichen Rhythmus mehr ergeben. Bei dieser Lage der Dinge wird man auch der Spitzengruppe mit Mißtrauen begegnen. Tatsächlich zeigt sie bei näherem Zusehen starke Unregelmäßigkeiten, z.T. sogar Unmöglichkeiten, die selbst in mensuraler Schrift ausgeschlossen sind. Als Beispiel sei die siebente Strophengruppe von *Inter membra singula* mitgeteilt. Die erste Strophe lautet in Fauv:



Dagegen lautet die melodisch gleiche zweite Strophe dieser Gruppe:

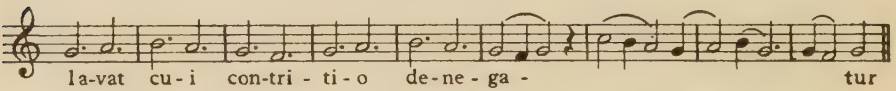


Aus diesen beiden Fassungen kann man eine resultierende Lesart konstruieren:

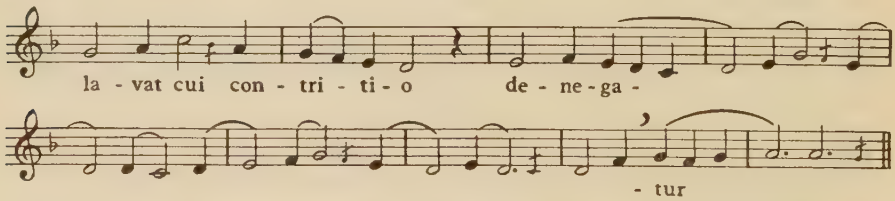


Aber das ist eine Konjektur, die in jedem Takt gleich mehrere Änderungen erfordert. Eine derart verbesserungsbedürftige Überlieferung läßt sich aber nicht zu grundlegenden Erörterungen verwenden.

Aber nicht nur die Einzelheiten der Fauv-Überlieferung sind unzuverlässig, auch wesentliche Dinge, die das Gesamtbild eines Stückes bedingen, sind nicht in Ordnung. Daß das Pausenwesen vollkommen willkürlich gehandhabt wird, nimmt noch nicht einmal Wunder, denn das wird auch in anderen mensuralen Handschriften zuweilen ungenügend beachtet. Entscheidender ist, daß anscheinend sogar der Grundrhythmus der Lieder nicht immer richtig wiedergegeben ist. An einem Beispiel, in dem die modalen Handschriften entsprechende Hilfsmittel an die Hand geben, läßt sich das nachweisen. Den Konduktus *Nulli beneficium* überträgt Fauv, von einigen Fehlern abgesehen, durchgehend im 5. Modus. Die beiden letzten Zeilen lauten in Fauv:



Hier ist die melodische Linie der ersten Zeile stark vereinfacht, das Melisma der zweiten gekürzt. In den Handschriften F und W_1 dagegen ergibt sich ein ganz anderes Bild:

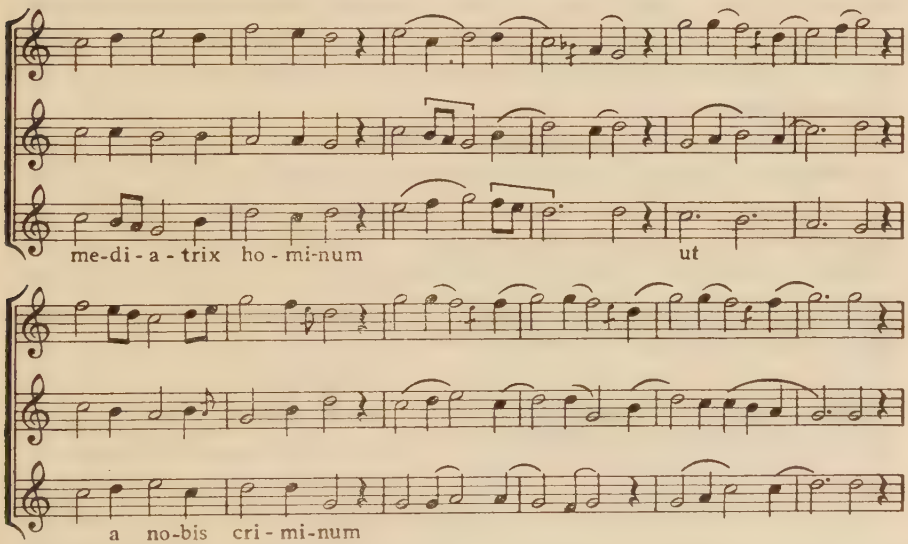


Die im Melisma zweimal vorkommende von g nach d herunterlaufende Figur tritt ebenso über *-tritio* auf, womit dessen – und damit dieser Zeile – Lesung im 1. Modus nahegelegt wird. Dem wieder entsprechend wird man auch die Silben *de-ne-* im 1. Modus übertragen, womit die Bewegung flüssiger wird und die Parallelität der zweiten Zeile zur ersten sich vergrößert. So kommt man unter Berücksichtigung weiterer melodischer Gemeinsamkeiten mit vorhergehenden

Zeilen dazu, für den ganzen Konduktus 1. Modus anzunehmen, im Gegensatz zum 5. Modus von Fauv[1].

So erscheint die Zuverlässigkeit der Fauv-Überlieferung, von wenigen Stücken abgesehen, in keinem günstigen Licht. Dagegen macht die Handschrift von Las Huelgas[2] einen wesentlich besseren Eindruck. Zwar ist sie noch wieder später entstanden, aber die Tradition der Notre Dame-Werke blieb in Spanien – wie übrigens auch in England – besonders lange gut erhalten; auch die modal geschriebene Handschrift Ma zeigt neben Spätem oft ausgezeichnete Lesarten[3] und gibt uns in manchen Fällen die richtige Lösung einer Stelle an die Hand. Besonders günstig ist, daß wir die Güte der Handschrift Hu aufs genaueste kontrollieren können, da sie mehrere Stücke enthält, in denen syllabische Partien melismatisch wiederkehren. In den meisten dieser Fälle erweist sich die Handschrift Hu als zuverlässig. Dagegen macht sie in vielen anderen Dingen, vor allem notationstechnischer Art, einen korrumpierten Eindruck, und hier ist es unmöglich, sie als Beweismittel zu verwenden. Ihre mehr oder weniger große rhythmische Exaktheit wird sich im folgenden genau zeigen.

Eines der bedeutendsten Notre Dame-Werke, der ursprünglich dreistimmige Konduktus *Ave maris stella*, dreistimmig auch in W_1 und F, zweistimmig auch in

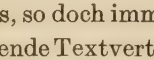


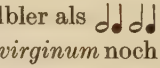
[1] Auch für ein zweites Stück, *Redit etas*, halte ich den in Fauv gewählten Modus, hier umgekehrt den 1. im Gegensatz zum 5., für möglicherweise falsch. Doch zeigen hier bereits die Notre Dame-Handschriften Varianten, so daß dieser Fall ohnehin komplizierter liegt.

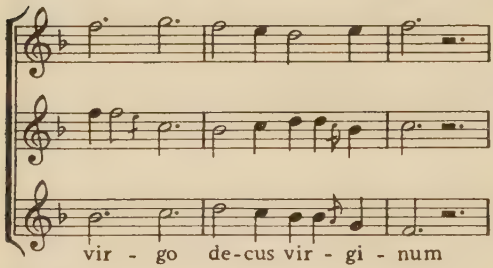
[2] Veröffentlicht von H. Anglès, *El còdex musical de Las Huelgas*, 3 Bde., Barcelona 1931.

[3] Daß R. v. Ficker sich in der Verteidigung seiner *Sederunt*-Ausgabe gegenüber meinen abweichenden Übertragungen, a. a. O., S. 6/7, immer auf die späteste Handschrift W_2 beruft, ist ungünstig. Übrigens hätte ihn sogar Ma hier unterstützt.

Ma überliefert, steht dreistimmig in Hu f. 145 ff. Er besitzt zwei schlagende Beispiele melodischer Gleichheit, die Phrasen *mediatrix hominum* und *ut a nobis criminum*.

In beiden Fällen wandert die die Melodie führende Unterstimme der syllabischen Partie bei der melismatischen Wiederholung in die Mittelstimme. Im zweiten Beispiel geht der syllabischen Gruppe noch ein zweitaktiges Melisma voraus, das bereits die Textsilbe *ut* bringt. Die syllabische Partie aber läßt für dieses *ut* die erste Silbe frei – am besten wird man hier *ut* nochmals aussprechen–, so daß die syllabische Partie genau so rhythmisiert ist, wie es geschehen würde, wenn kein Melisma vorherginge. Es ist die Textsilbe *ut* gleichsam nach rückwärts verlängert worden. In ganz entsprechender Weise wird – sinngemäß alles umzukehren – auch häufig mit der Schlußsilbe einer Textgruppe verfahren, wofür sich später ein Beispiel ergeben wird. Im vorliegenden Fall hat Hu diese ganz typische Eigenheit nicht beachtet, den Text *a nobis criminum* ohne *ut* unter die Gruppe verteilt und, damit es ausreichte, in den beiden Unterstimmen die ursprünglich über *nobis* stehenden Töne ligiert. Dadurch entsteht der Rhythmus  , der für Sechssilbler ganz üblich ist. Hat Hu also auch falschen Rhythmus, so doch immerhin denselben, den auch die Notre Dame-Zeit für eine entsprechende Textverteilung gewählt haben würde. In der zweiten Gruppe hat Hu abweichend von dem Verfahren bei der ersten anstelle der richtigen Brevispausen Longapausen – zum Teil nur durch zwei Spatien – geschrieben, was die Symmetrie stören würde.

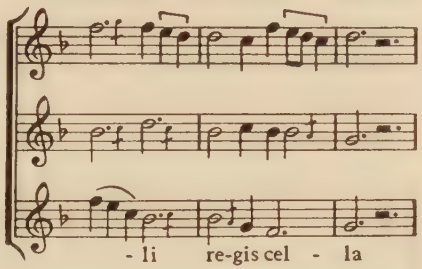
Neben dieser regulären Lesung der Siebensilbler als  verwendet derselbe Konduktus in der Zeile *virgo decus virginum* noch eine zweite, kunstvollere.



In dieser Gruppe geben die Notre Dame-Handschriften selbst bereits den Rhythmus eindeutig an: W_1 hat in I und III (die Stimmen von unten nach oben gezählt) auf *vir-* eine Maxima geschrieben, während F nach *-go* in II und III Striche setzt, die die Gruppe *virgo* als für sich zu rhythmisierend vom folgenden absetzen sollen, – ein Verfahren, das sich öfter findet. So ist die gedehnte Lesung durch W_1 und F gesichert, und es ist erfreulich, daß Hu diese rhythmische Besonderheit genau angibt.

An der Seite der Siebensilbler verwendet dieser Konduktus auch Sechssilbler. Die Verse *Ave maris stella, ne nos pereamus* und, an diesen unmittelbar anschließend, *ad te suspiramus* (hierauf folgt die obige Partie *ut a nobis criminum*) sind in allen Stimmen in zwei oder drei Notenwerte zerlegt. Derart gleichmäßige Auflösung findet sich vorwiegend im 5. Modus und eben diesen hat auch Hu. So

dürfen wir aus diesen Stellen für den Sechssilbler den Rhythmus ♩.♩.|♩.♩.|♩.𝅗𝅥𝄽| buchen. Aber ebenso wie beim Siebensilbler benutzt dieser meisterhaft gestaltete Konduktus auch für den Sechssilbler noch eine zweite Rhythmisierung.



Die beiden Verse *celi regis cella* und *procul sit procella* sind auf *ce-* und *pro-* reich zerlegt, auf *ce-* in F sind Maximae geschrieben, nach *-li* in II und III in W_1 steht wieder der trennende Strich, so daß hier wie beim Siebensilbler *virgo* eine Gruppe ♩.♩𝄽| vorangeht. Auch der Schlußtakt lautet sicher ♩.|♩.𝅝|, da die Silbe *cel-* des ersten Verses in I in F und W_1 Maxima ist, die des zweiten leitet in der oben beschriebenen Weise ins Melisma hinein, wobei am Schluß des ganzen Konduktus eine entsprechende Gruppe fg steht, unter der dann auf g die Schlußsilbe *-la* eintritt. Damit wird die ursprüngliche Zeile also wieder aufgenommen und nun regulär zu Ende geführt, so daß hier die – melismatische – Lesung ♩.|♩.𝅝| ohnehin sicher ist, von F und W_1 aber durch Maximaschreibung der ersten perfekten Note in I und II noch deutlicher gemacht wird. So bleibt nur zu entscheiden, wie die beiden mittleren Silben zu lesen sind. Da sie im Gegensatz zu den sie umgebenden Silben nicht aufgelöst sind, was vielleicht auch auf eine absichtliche rhythmische Differenzierung hindeutet[1], und die Gruppe bagf in I auch vorher öfter auftritt, einmal sogar mit dem abschließenden g, wird die angegebene Übertragung, die so auch in Hu erscheint, ebenso von den Notre Dame-Handschriften gemeint gewesen sein. Auch die Longapausen stehen in Hu genau so da[2].

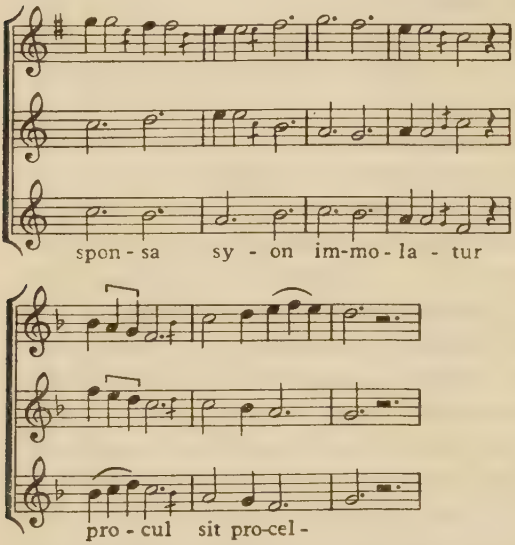
Ein besonders interessantes Stück ist der ursprünglich dreistimmige Konduktus *Crucifigat omnes*. Seine melodische Gliederung $A_1A_2B_1B_2CyD_1yD_2yE_1E_2FFz$ FFz, wobei y und z wie Refrains wirken, gibt das typische Bild einer Estampie, und so vermute ich, daß dem Stück eine mittelalterliche Tanzmelodie zugrundeliegt, – es tritt damit in Parallele zum a. a. O. ebenfalls näher von mir untersuchten *Parit preter morem*[3]. Als noch nicht behandelter Rhythmus erscheint hier zweimal der weibliche Sechssilbler in seiner Normalform ♩♩♩♩|♩.♩𝄽|. Die Siebensilbler sind ebenfalls regulär. Aber die Lesung der weiblichen Achtsilbler ist zu diskutieren. Hu hat sie alle, auch die Gruppe E_1+E_2, gleichmäßig nach dem Schema ♩♩♩♩|♩♩♩♩| rhythmisiert, und der Herausgeber der Hand-

[1] Auch hieraus darf man aber keinesfalls ein Grundprinzip modaler Übertragung machen.

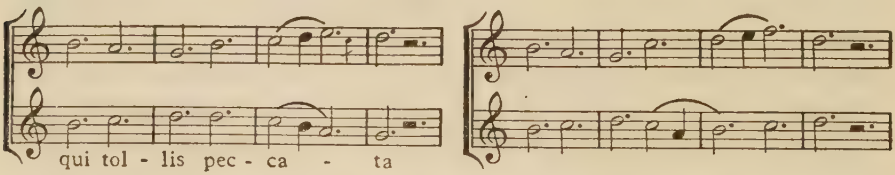
[2] H. Anglès hat die Longapausen unnötigerweise in Brevispausen gekürzt und wendet infolgedessen unsymmetrische Taktsetzungen an: ♩.|♩.♩♩|♩.♩𝄽| (auftaktig in den vorigen Takt hinein) und |♩.♩.♩♩|♩.♩𝄽|.

[3] Beide Stücke gebe ich in meinem Heft *Die frühe Mehrstimmigkeit* in K. G. Fellerers *Das Musikwerk* ungekürzt heraus.

schrift, H. Anglès hat auch die Notre Dame-Fassung in dieser Weise aufgefaßt. Für die Verse D_1, D_2 und F ist das sicher richtig. Für die Verse E_1 und E_2 dagegen führt Hu auf eine falsche Lösung. So wie die Gruppe z gedehnt ist, was das erste Mal in W_1, das zweite Mal in W_1 und F durch Maximaschreibung angedeutet ist, so ist auch die Gruppe E_1E_2 auf das doppelte Maß zu dehnen: über *sponsa* schreibt das zweistimmige W_2 in beiden Stimmen Maximae, über *sy*-W_2 und F, ebenso deuten die gehäuften Unisoni mit Pliken auf dreizeitige Lesung. Dann sieht die Gruppe so aus:

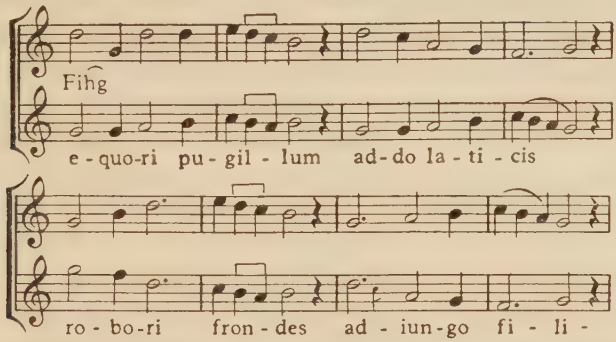


Während der Text die Gruppe nur mit einem Vers versehen hat, zerfällt sie melodisch deutlich in zwei Teile, die die drei ersten Noten c, h und a gemeinsam haben und sich nur in der letzten unterscheiden, also in Halb- und Ganzschluß, vert und clos, gegliedert sind. Jede Gruppe mit nunmehr zwei Takten aber hat dadurch dieselbe Länge wie die übrigen stets zweitaktigen Glieder der Melodie (ausgenommen das eintaktige z).

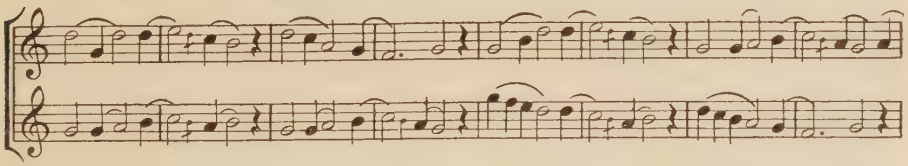
Für die musikalische Rhythmik ergebnisreich ist weiter der Konduktus *Ergo agnus veri dei*, der dritte Teil der großen Komposition *Sursum corda*, die in ihren drei Strophen Präfation, Sanctus und Agnus paraphrasiert. Durch eine melodische Beziehung ist hier die auch von Hu gewählte Übertragung im 5. Modus gesichert: der letzte Vers des ersten Stollens, *qui tollis peccata*, ist in II fast ganz, in I nur in den ersten drei Tönen identisch mit der Schlußgruppe des Anfangsmelismas des zweiten Stollens (der in I mit dem ersten übereinstimmt):

Damit ist die gedehnte Übertragung des weiblichen Sechssilblers gewonnen. Der weibliche Achtsilbler begegnet in zwei Formen. Die erste, ♩.♩. | ♩.♩. | ♩.♩. | 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝄽 |, ist auch durch Maximaschreibung in W_1 und Ma über dem ersten Vers gesichert, die zweite, ♩.♩. | ♩.♩. | ♩.♩. | ♩.♩ 𝄾 |, ist die normale und in Hu sicher ebenfalls richtig. Auch die genaue Unterscheidung der verschiedenen Pausen

am Schluß beider Fälle ist in Hu im allgemeinen exakt[1]. Die Verwendung der in der penultima gedehnten und der in ihr ungedehnten weiblichen Endung in einem und demselben Stück ist äußerst bemerkenswert. Der Schreiber hat übrigens am Anfang des zweiten Stollens den Text wieder eine Silbe zu früh untergelegt und dafür die Noten der vierten Silbe weggelassen, während der Anfang des ersten Stollens in Ordnung ist.

Die für unsere Untersuchungen interessantesten Lieder sind die beiden im Stil miteinander verwandten und in der Anlage und Gliederung sich außerordentlich ähnelnden Konduktus *Soli nitorem* und *Mater patris,* der erste auch in F, der zweite in Ma modal überliefert. Beide Konduktus sind mit einem ganzen Netz melodischer Beziehungen überzogen und erlauben die wichtigsten Feststellungen. Wir betrachten zuerst die viertaktige Gruppe *equori pugillum, addo laticis* und die etwas später stehende Gruppe *robori frondes, adiungo fili-(cis),* – beide Gruppen in ihrer zweiten Hälfte (mit Stimmtausch) identisch:



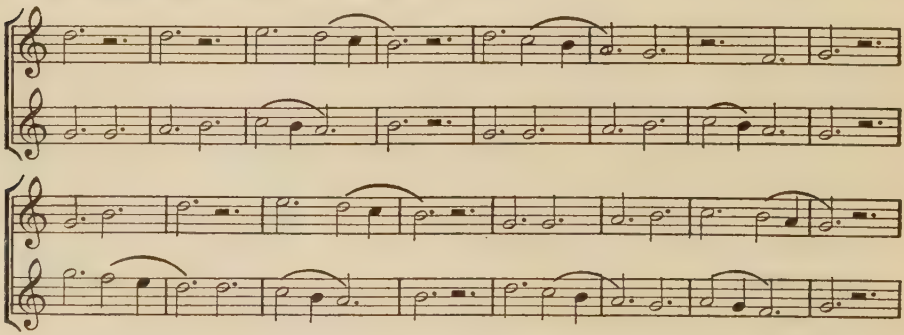
Die hier gegebene Übertragung beider Stellen nach der Handschrift F ist vollkommen gesichert durch das sich an die zweite Gruppe anschließende Melisma, das in seinen ersten vier Takten mit der ersten, in den nächsten vier Takten mit der zweiten Gruppe übereinstimmt.



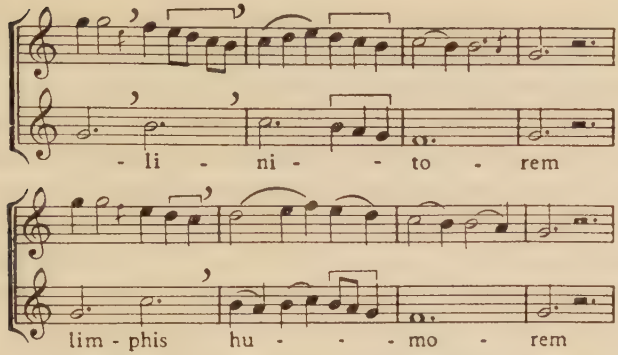
Die Ähnlichkeit ist in Hu noch größer, wo in I über *-bo-* fe steht. Während der weibliche Sechssilbler mit der Lesung ♩♩♩♩ | 𝅗𝅥.𝅗𝅥𝄽 | bereits belegt wurde, ist der männliche Fünfsilbler mit dem Rhythmus ♩♩♩♩ | 𝅗𝅥.𝅗𝅥 𝄽 | neu. Die Stelle

[1] H. Anglès hat auch hier wieder nur Viertelpausen gesetzt und dementsprechend unregelmäßige $^{9}/_{4}$-Takte in die regelmäßigen $^{6}/_{4}$-Takte eingeschoben. Y. Rokseth irrt in ihrer Besprechung meines Organabandes, *La polyphonie parisienne du treizième siècle, Les cahiers techniques de l'art,* Tome I, fasc. 2, 1947, S. 43, also durchaus, wenn sie glaubt, H. Anglès habe eines Prinzips halber keine Pausen verändert.

zeigt, daß auch der Fünfsilbler auf die Länge zweier Doppeltakte gedehnt werden konnte. Während Fauv in einfacheren Fällen, z. B. im Liede *Virtus moritur,* ♩♩♩♩𝄽 schreibt, läßt doch auch dort Stilistisches die Lesung ♩♩♩♩ | ♩. 𝅗𝅥 | in Betracht ziehen. Wie weit die doppeltaktige Lesung des Fünfsilblers zu verallgemeinern ist, bleibt fraglich, ihre Existenz aber ist hiermit einwandfrei bewiesen. Die beiden männlichen Fünfsilbler *robori frondes* und *adiungo fili-* sind merkwürdigerweise verschieden rhythmisiert, der erste als ♩♩♩. | ♩.♩𝄽 |, der zweite als ♩.♩♩ | ♩.♩𝄽 |. Das ist außerordentlich auffallend. Doch bald sieht man das Prinzip des jeweils verschiedenen Verfahrens: *robori* ist in der natürlichen Sprache ´ ˘ ´ betont, *adiungo* dagegen ˘ ´ ˘. *Robori* als ♩♩♩. | ist normal und nach Art der beiden Hälften eines Sechssilblers gemessen. In *adiungo* bedeutet ♩. gedehnten Auftakt, ♩. ♩♩ | steht für 𝄽𝄽♩♩♩ |. Es ist erstaunlich, daß Hu diese Feinheiten ebenfalls einwandfrei wiedergibt. Damit tritt an einem schlagenden Beispiel eine sich auch aus dem Studium der modalen Handschriften immer wieder ergebende Grundtatsache ans Licht: In den großen melismatischen mittellateinischen Kompositionen der Notre Dame-Zeit richtet sich die Rhythmisierung – vor allem unregelmäßiger Partien – nach der natürlichen Betonung der Worte. Demgegenüber lassen die einfachen Verse, die vor allem die rein syllabischen Konduktus beherrschen, mehr oder weniger viele Verstöße in dieser Hinsicht zu, wie sich sogleich bei der Betrachtung anderer Verse desselben Stückes zeigen wird. Als besondere Krönung des Ganzen tritt dieses Melisma (wie auch ein anderes, darauf folgendes) dann als Schluß des Konduktus in Augmentation auf. Ob hier die Ligaturen im 1. oder im 3. Modus zu lesen sind, ist aus der Notation nicht ersichtlich; ich habe den 1. Modus gewählt, der in ähnlich lapidaren Gruppen in Motetten zumeist der ursprüngliche ist, der 3. Modus dagegen oft erst spätere Modernisierung. Die Handschrift Hu schreibt diesmal 3. Modus, dazu recht viele falsche Ligaturen (♩♩♩♩. statt ♩.♩♩♩.), so daß sie an dieser Stelle stark zu verbessern ist.



Die Anfangszeile *Soli nitorem* (ohne das Anfangsmelisma) und die damit reimende Zeile *limphis humorem,* beides weibliche Fünfsilbler, sind melodisch identisch; der zweite zeigt in I interessante Kolorierung, die Oberstimme weist „zersungene" Verschiedenheiten auf.



Hier hat Hu die Anfangsnoten auf das doppelte gedehnt, in der ersten Gruppe auch die zweite Takthälfte. Damit ist die Symmetrie verloren gegangen. Falsche Textunterlegung bei der ersten Gruppe schafft weitere Verwirrung. Die melodische Identität der beiden Gruppen erweist aber die obige Übertragung als die richtige Rhythmisierung. Der Rhythmus 𝅗𝅥.𝅗𝅥. | 𝅝. | 𝅝. | 𝅗𝅥. 𝄻 | ist zudem sehr plausibel; er ist die einfache Augmentation des für den Fünfsilbler normalen 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.𝅗𝅥𝅘𝅥𝅯 |, das eben noch begegnete.

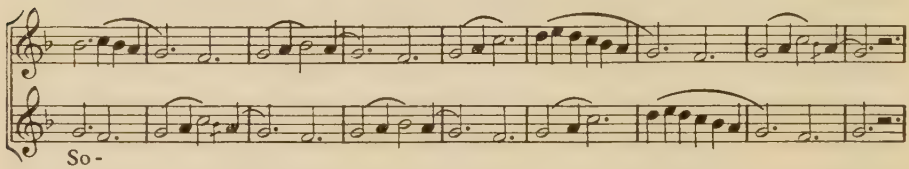
Nach diesen für die verschiedenen Formen des 1. und 5. Modus grundlegenden Beispielen bleibt nun noch eine der heikelsten Fragen, die des auftaktigen 1. Modus zu behandeln. Terminologisch ist es am richtigsten, die betonte Stelle im Takt als maßgebend anzusehen: 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 usw. ist ein „1. Modus", 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 usw. dagegen „2. Modus"; 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 usw. hat zwar in der modalen Schrift dieselbe Ligierung wie der 2. Modus, ist aber als „auftaktiger 1. Modus" richtiger bezeichnet, und entsprechend ist 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 usw. das Schema des „auftaktigen 2. Modus". Das hat schon Fr. Ludwig[1] eindringlich betont, und darüber sollte man heute eigentlich nicht mehr zu diskutieren brauchen[2]. Die immer je zwei Noten zusammenfassende Ligierung bedeutet nicht nur den 2. Modus, sondern, wie ich glaube, ebenso den auftaktigen 1. Modus, regelt also nur die Abwechslung der Längen und Kürzen, sagt aber nichts über deren Stellung im Takt aus[3]. In den melismatischen Partien ist nun die Frage, wie die gleiche Ligaturenfolge, wenn sie schon beides bedeuten kann, jeweils zu übertragen ist, nicht in jedem Falle gleich leicht zu beantworten. In den syllabischen Partien dagegen sieht es auf den ersten Blick hoffnungsvoller aus: die natürliche Betonung der Worte bietet sich hier von selbst an. Verse wie *dum presuli, qui seculi*

[1] *Repertorium*, S. 50 f., vor allem S. 51, Anm. 1.

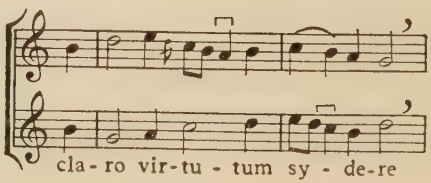
[2] Die von R. v. Ficker gegen Fr. Ludwig und mich, a. a. O., S. 9 f., gerichtete Polemik stützt sich nur auf Theoretikerzitate, deren hier unklare Aussagen gegen die praktischen Tatsachen nicht nur nichts auszurichten vermögen, sondern erst aus ihnen gedeutet werden müssen.

[3] Auch Y. Rokseth, a. a. O., S. 38 f., teilt diese Meinung nicht. Doch bringt sie überhaupt keine genaueren Gründe bei, sondern stützt sich mehr auf die allgemeine Meinung.

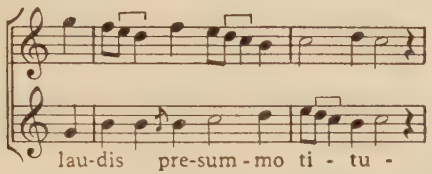
des vorliegenden Konduktus verlangen eindeutig eine auftaktige Lesung. Aber gerade diese einfachen Verse, vor allem die auftaktigen männlichen Achtsilbler, zeigen häufiger Betonungsanomalien, „Taktwechsel" (Tw) in der Sprache der mittellateinischen Philologie. Aus derselben Gruppe des vorliegenden Konduktus weisen die Zeilen *claro virtutum sydere* und *laudis pre summo titulo* im Anfang einen Verstoß, die Zeile *nostri noctem illuminat* im Anfang zwei Verstöße auf. Der Schluß ist stets einwandfrei und muß es bleiben, da an ihm die Natur des ganzen Verses, weiblich oder männlich, erkannt wird. Trotzdem finden sich auch hier ab und zu Unregelmäßigkeiten. Die Existenz auftaktiger Lesung syllabischer Partien ganz einwandfrei zu beweisen, ist nicht einfach. Wenn man auf alle Hebigkeitstheorien o.ä. verzichtet, ferner die mensuralen Umschriften als eventuell gerade an der fraglichen Stelle irrend ablehnt (die Stellung im Takt geben sie ja ohnehin in syllabischen Partien nicht an), aber auch melismatische auftaktige Partien nicht anerkennt (da ja meine Auffassung dieser Partien als auftaktig bestritten wurde), so bleibt nur eine Möglichkeit übrig: eine auftaktige syllabische Partie auf eine gesicherte volltaktige zurückzuführen. Das ist offenbar auf den ersten Blick eine Unmöglichkeit, aber der Konduktus *Soli nitorem* liefert ein entsprechendes Beispiel, wenn auch nur für die bescheidene Länge eines Taktes. Ich gebe zunächst das Anfangsmelisma des Liedes.

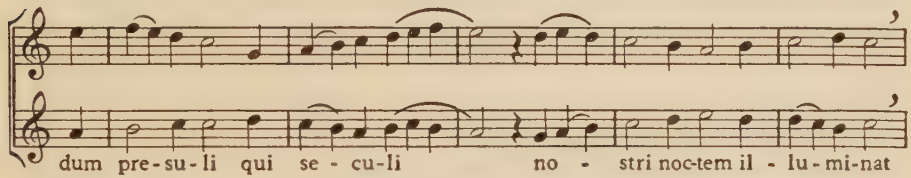


Es ist zunächst kompositorisch interessant, da es acht Takte lang einen Kanon im Abstand eines Taktes durchführt, wodurch es auf die unregelmäßige Ausdehnung von neun Takten kommt. Dabei sind – mit Stimmtausch – die drei letzten Takte den drei ersten gleich. Weiter bietet das Melisma in der Mitte eine notationstechnische Besonderheit, eine siebentönige Ligatur, – über die Hu denn auch prompt gestolpert ist. Daß die vorgeschlagene Übertragung die richtige ist, sieht man daraus, daß die Gruppe cbag auch am Anfang des Melismas den Rhythmus ♩♩♩𝅗𝅥. hat. Der sechste Takt des Melismas, in II mit der Septenaria, ist nun melodisch im Vers *claro virtutum sydere* benutzt, und damit sich dieselbe Stellung der Figur im Takt ergibt, muß diese Zeile auftaktig gelesen werden.

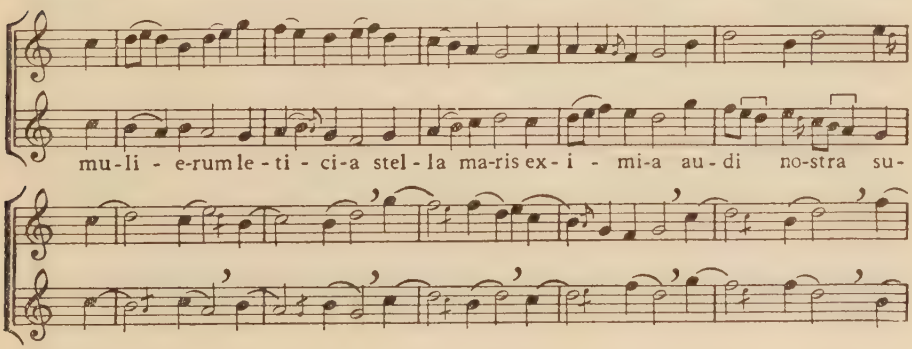


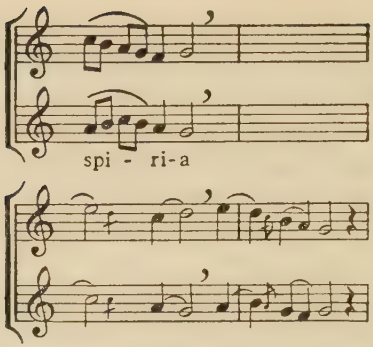
Mit dieser Zeile ist in I die Schlußzeile der ganzen Gruppe melodisch verwandt. Sie spart die Schlußsilbe *-lum* bis zum Ende des Konduktus auf, so daß die beiden auf *-tu-* entfallenden Noten zu einer zweitönigen Ligatur hätten zusammengefaßt werden müssen. F schreibt in solchen Fällen auch sonst gern Simplizes, hier freilich irrig sogar mit Verbreiterung der ersten Note. Das bedeutet also nicht etwa ♩.♩.▬, sondern die Handschrift schreibt so, als ob die Textsilbe doch unter der letzten Note der syllabischen Partie stände.



Unregelmäßigen Aufbau zeigen die beiden ersten Zeilen der in Frage stehenden Gruppe:

Die Schlußsilbe der ersten Zeile ist verlängert, ebenso der Auftakt der zweiten Zeile gedehnt, wobei bcba am Ende der ersten Zeile in I eine Terz höher in II die zweite Zeile beginnt. Das hat Hu versehen, wo sich am Ende der ersten Zeile statt ♩♩♩𝅗𝅥𝄽 die kürzere Form ♫♩♩ findet. Übrigens ist der Anfang *nostri* – volltaktig! – nochmals identisch mit der oben angeführten Gruppe des Anfangsmelismas und der Silben *(cla-)ro virtu-(tum)*.

Die Brücke von den auftaktigen syllabischen Partien zu den auftaktigen melismatischen schlägt der zweite Konduktus, *Mater patris et filia*. In ihm steht in der Mitte eine auftaktige Textpartie von sechs Takten Länge, die im großen und ganzen mit dem auf sie folgenden um einen Takt verlängerten Melisma identisch ist:

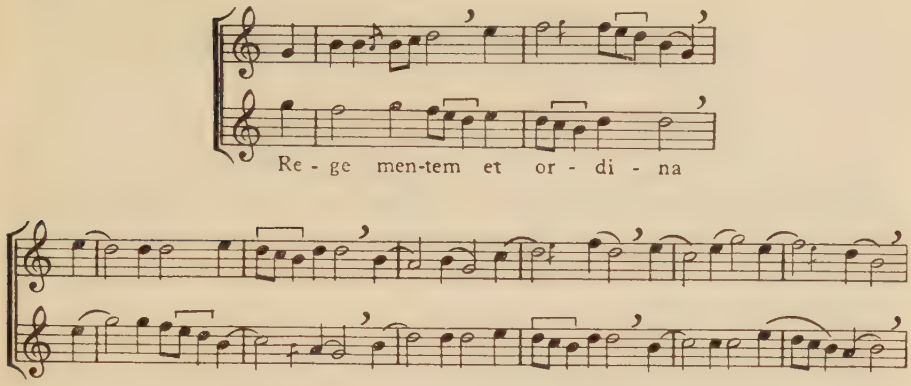




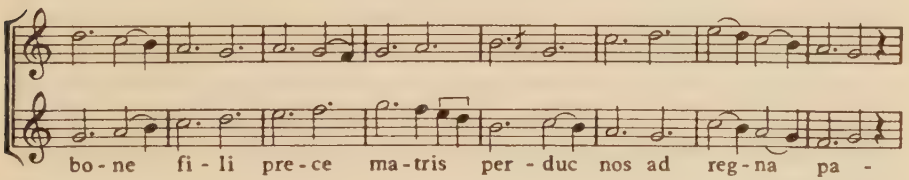
In I sind die ersten sechs Takte des Melismas – von kleinen Abweichungen abgesehen – gleich der Unterstimme der Textpartie, in II ist die sechste Gruppe der Textpartie für die siebente, hinzugefügte, des Melismas benutzt, die ersten fünf sind vor allem in der ersten, vierten und fünften Gruppe identisch. Die Handschrift Hu schreibt unter die Textgruppe *manera francessa*, unter das Melisma *manera hespanona*, was H. Anglès wohl richtig als *hespanola* gedeutet hat. Abgesehen davon, daß Hu ebenso wie die Roman de Fauvel-Handschrift bei auftaktigen Partien des 1. Modus eine – überflüssige – Brevispause hinter die Schlußnote jeweils der Zeilen setzt (vermutlich aus den alten modalen Abteilungsstrichen mißdeutet), an die Fauv noch einen Divisionspunkt anfügt, stimmt die Schreibung von Hu mit meiner Übertragung überein. Man wird also, da auch in Hu die beiden Partien tatsächlich zum größten Teil identisch sind, nur eine Bedeutung für diese beiden Bezeichnungen finden können: „französische Manier" bezeichnet die syllabische, „spanische Manier" die melismatische Partie einer aus zwei derartigen, melodisch gleichen Gruppen zusammengesetzten größeren Gruppe. Das wird bestätigt durch die im selben Konduktus noch einmal auftretende Verwendung der Bezeichnung „französische Manier" unter der Textpartie *mater misericordie* usw., die ebenfalls als melismatische Partie später wiederholt wird, – unter der dann freilich „spanische Manier" einzutragen vergessen wurde [1]. Aber wie es zu diesen Bezeichnungen kommt, ist rätselhaft.

Eine weitere, diesmal nur modal überlieferte Partie aus dem zweistimmigen Konduktus *Rege mentem et ordina*, F f. 319, möge nochmals melodische Gleichheit in syllabischen und melismatischen auftaktigen Partien des 1. Modus veranschaulichen.

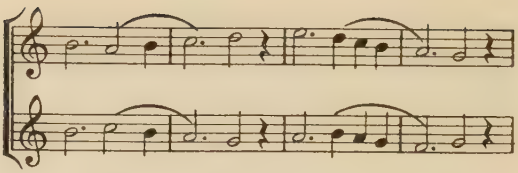
[1] H. Anglès hat diese zweite, gleich noch näher zu besprechende Stelle zugrunde gelegt und *manera francessa* als „binären 3. Modus" aufgefaßt, was durch die erste, im auftaktigen 1. Modus stehende Stelle unmöglich gemacht wird. Danach hat er nun auch trotz der vollkommen klaren Notation der Handschrift andere Stellen umrhythmisiert, – Veränderungen, die man erst recht nicht in einen diplomatischen Text aufnehmen darf. Diese Partie hat er in auftaktigen $^4/_4$-Takt umgeschrieben, während seine Übertragung von Ma im auftaktigen 1. Modus einwandfrei ist. Tatsächlich haben aber beide Handschriften 1. Modus. Das mit der syllabischen Partie identische Melisma dagegen hat er in Hu und Ma nach der älteren Meinung im 2. Modus notiert.



Die Anfangstöne gf von I der Textpartie stehen im Schlußmelisma des Konduktus als Anfang von II eine Terz tiefer, die Noten von I über *mentem* erscheinen im Melisma nun in I, die von *et ordina* dagegen wieder in II, zwei Takte später wieder in I, vier Takte später nochmals nur mit ihrem Kopfmotiv. So läuft die Melodie zwischen den beiden Stimmen hin und her, ein Spiel mit den Motivteilen der ersten Melodiezeile.

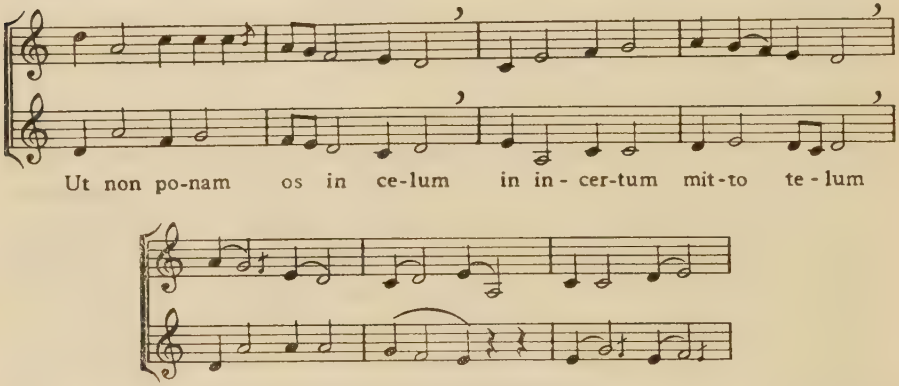
Eine andere Gruppe des Liedes *Mater patris et filia* leitet nun zum 2. Modus über. Die beiden Zeilen *bone fili prece matris,* ein weiblicher Achtsilbler, für den sich schon verschiedene Lesungen ergeben haben, und *perduc nos ad regna pa-(tris),* ebenfalls ein solcher Achtsilbler, dessen Schlußsilbe aber erst am Ende des Stückes eintritt, stehen in Hu ganz einwandfrei[1] im 2. Modus, nur die beiden letzten Takte im 5. Modus: ♩𝅗𝅥♩𝅗𝅥 | 𝅗𝅥♩𝅗𝅥♩ | bzw. ♩𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝄽 |. Auch stilistisch spricht manches für diese Lesung. Von der ersten Zeile sind die zweite Silbe in I und II, die sechste in II und die achte in I in kleinere Notenwerte aufgelöst; die Auflösung der unbetonten Silben aber findet sich vorwiegend im 2. Modus. Hat die Handschrift also eine durchaus vertretenswerte Lesart, so ist sie nichtsdestoweniger im Irrtum. Die richtige Lösung lautet:

Das ergibt sich aus dem diesen acht Takten vorhergehenden Melisma, das mit der zweiten der beiden Zeilen melodisch übereinstimmt, aber nur in der folgenden Übertragung möglich ist:

[1] H. Angles ändert die klare Schreibung der Handschrift in auftaktigen $^4/_4$-Takt um, Ma aber überträgt er in auftaktigem 1. Modus. In beiden Fällen ergibt sich dadurch falsche Betonung sämtlicher Silben.



Dieses sehr lehrreiche Beispiel zeigt, daß der 5. Modus nicht nur als die Augmentation des 1. Modus aufgefaßt werden kann, sondern auch als die des 2. Modus auftritt. Die für beide Modi geltenden Auflösungsregeln sind also keine hinreichenden Bedingungen.

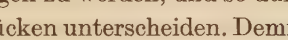
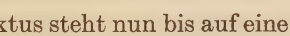
Ein aber tatsächlich den 2. Modus für Textpartien beweisendes Beispiel soll dessen Eigenheiten deutlich zeigen. Der Konduktus *Ut non ponam os in celum,* F f. 350, besteht aus weiblichen Achtsilblern und männlichen Siebensilblern. Die Lesung der beiden Anfangszeilen ergibt sich sofort aus der zweiten Gruppe des Schlußmelismas des Liedes.



Die beiden Anfangsnoten des Konduktus in I beginnen auch die Gruppe des Melismas in I, die ganze weitere Partie von *(po-)nam* bis *mitte* bildet die Oberstimme der melismatischen Gruppe. Beachtenswert ist, daß die langen Schlußsilben der drei Achtsilbler: *celum, telum, zelum,* nicht gedehnt werden, sondern die lange Silbe auf die rhythmische Kürze fällt. Die Betonung geschieht – ebenso wie auch in den folgenden Siebensilblern, für die sich analog die Übertragung ♩𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 | ♩𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 𝄽𝄽 | ergibt – ohne Verstöße, – bei der pointierten Rhythmik dieses Modus würden Betonungsfehler stärker auffallen als im geebneteren Lauf etwa des 1. Modus.

Als Nachweis für den 3. Modus benutzen wir nun eine weitere Handschrift. Schon in Fauv steht das Lied *O varium fortune lubricum,* in F zweistimmig modal überliefert, im 3. Modus 𝅗𝅥.𝅗𝅥𝅗𝅥 | 𝅗𝅥.𝅗𝅥𝅗𝅥 | 𝅗𝅥.𝅗𝅥𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅝 | . Auch im 3. Modus sind auffälligerweise Betonungsfehler erlaubt, wie gleich die eben zitierte Zeile auf *fortune* zeigt. Neben den Handschriften Fauv und Hu besitzen wir aber noch eine dritte Quelle, die mensurale Werke überliefert, die modale Handschrift F

selbst. Es sind allerdings nur zwei Stücke, aber die verwendete Mensuralnotation ist erstklassig, und die beiden Stücke stellen die qualitativ beste Überlieferung dieser Art dar. Doch sind auch hier einige Schönheitsfehler vorhanden. Die beiden Stücke stehen unmittelbar hintereinander, und beim zweiten Stück hat der Schreiber von der vorletzten Akkolade gerade das oberste System geschrieben, – beide Stücke sind dreistimmig –, die mittlere und untere Stimme zeichnete er nicht mehr auf, ebensowenig die letzte Akkolade. Weiter ist er nicht mehr dazu gekommen, den Text unter beide Stücke zu schreiben, ein Zeichen, daß hier die Musik zuerst geschrieben wurde, während in anderen Handschriften, z. B. Ma, der Text zuerst notiert wurde. Nun hat Fr. Ludwig[1] das zweite Stück bereits identifizieren können: es ist das Lied *Si membrana esset celum*, das auch in den Darmstädter Fragmenten[2] steht. In Da ist die Notation ebenfalls mensural und ebenso hervorragend, ja z. T. noch peinlicher, da hier sogar in den syllabischen Partien die Divisionspunkte stehen, was im allgemeinen nicht üblich ist. Auf alle Fälle sind beide Stücke, soweit wir heute sehen, nur mensural überliefert, daher eventuell erst der mensuralen Zeit zugehörig. Übrigens ist umgekehrt nicht gesagt, daß alle modal überlieferten Stücke noch aus der Notre Dame-Epoche stammen; von manchen rhythmisch komplizierten, nur eben noch in älterer Weise modal aufgezeichneten Werken glaube ich im Gegenteil, daß sie erst in mensuraler Zeit entstanden. In jedem Fall haben die Besitzer der Handschrift F diese beiden Stücke damals für wert gehalten, in die modale Handschrift F nachgetragen zu werden, und so dürften sie sich im Stil nicht von den modal notierten Stücken unterscheiden. Demnach lassen sie sich auch für unsere Zwecke verwenden.

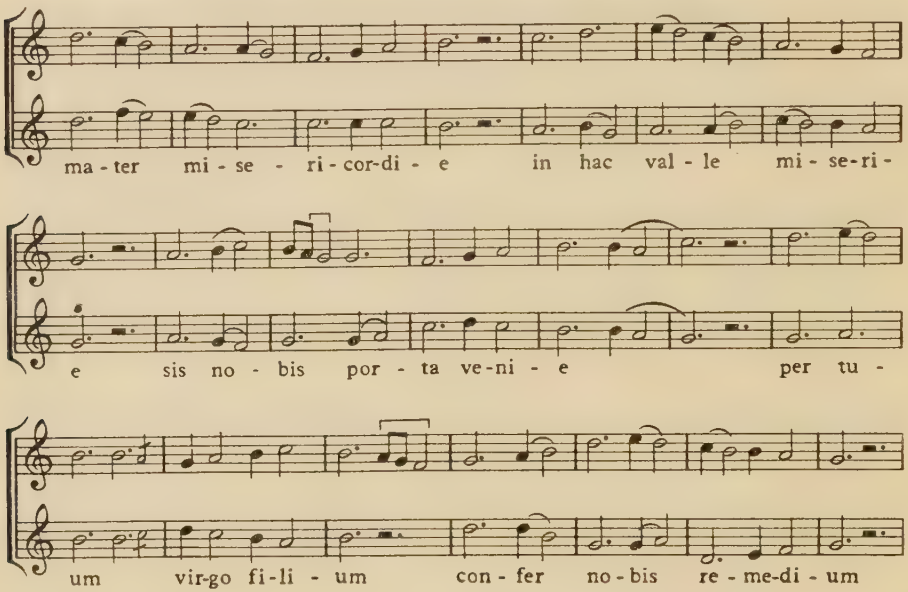
Der erste Konduktus steht nun bis auf eine mittlere Partie ganz im 3. Modus. Da in den Textpartien die zu den einzelnen Silben gehörenden Noten stets durch Zwischenräume, „Silbenlücken", getrennt werden, läßt sich auch ohne den Text doch sehr genau angeben, wo neue Silben einsetzen und wie der Text deklamiert wurde. Auch in diesem Stück gibt es melodisch übereinstimmende syllabische und melismatische Partien, die die Güte der Überlieferung zu kontrollieren erlauben: die Aufzeichnung ist einwandfrei. Folgende rhythmischen Schemata lassen sich gewinnen. Fünf Zeilen sind Zehnsilbler in der für diesen Vers normalen Deklamation  . Eine zweimal in gleicher Form begegnende syllabische Gruppe zeigt für den Viersilbler die Gliederung . Für den männlichen Fünfsilbler ergibt eine Zeile die Deklamation  . Den Sechssilbler verwenden zwei verschiedene Zeilen in der Rhythmisierung .

Eine schöne Ergänzung dieser Schemata gibt der schon herangezogene Konduktus *Mater patris*. Er bingt in der Mitte eine aus fünf Zeilen bestehende große

[1] *Repertorium* S. 100 und AfMw, a. a. O., S. 187, Anm. 2 und S. 203.

[2] Dazu Fr. Ludwig, a. a. O., S. 203. Auch dieses Stück gebe ich in meinem Heft in K. G. Fellerers *Musikwerk* heraus.

syllabische Partie, die am Schluß des Liedes nach der mitgeteilten Doppelzeile *bone fili* . . . zweimal melismatisch auftritt, das zweite Mal mit Stimmtausch. So ist die Übertragung dieser Partie wieder gesichert. Die Gruppe sei hier mitgeteilt, da sie außerordentlich merkwürdig deklamiert:

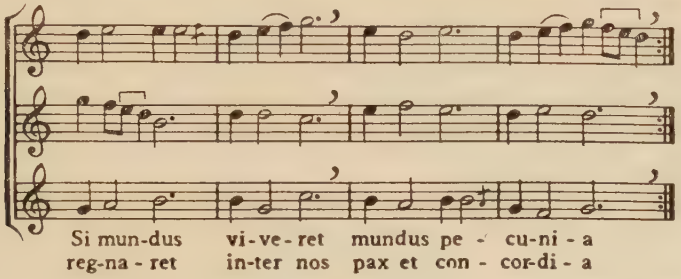


Hu hat unter dieser Gruppe wieder *manera francessa* stehen und die Gruppe sowohl bei ihrem syllabischen wie bei ihrem melismatischen Auftreten in den binären 3. Modus transponiert, $\frac{4}{4}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥𝅗𝅥 | anstatt $\frac{6}{4}$ 𝅗𝅥. 𝅗𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥 |. Dabei hat diese sich auch noch häßlich deformiert. Alle fünf Zeilen der Gruppe sind männliche Achtsilbler. Ihre Rhythmisierung im 1., 2. und 5. Vers als 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅝 | leitet sich ganz logisch aus der Form der eben besprochenen Fünf- und Sechssilbler ab, was andererseits gleichfalls dafür spricht, daß deren rhythmische Schemata also keine mensurale Besonderheit waren. Im dritten Vers ist die Schlußsilbe auf zwei Takte gedehnt worden, wodurch der gleichmäßige Gang der für den 3. Modus so kennzeichnenden Viertaktgliederung gestört wird. Der vierte Vers endlich besitzt die ganz anormale Form 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅝. | 𝅗𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅝 |, – die Maxima ist durch Doppelschreibung verdeutlicht. Ohne die Identität dieser syllabischen Partie mit dem großen Schlußmelisma hätte sich kaum die richtige Form herstellen lassen[1].

Eine Spezialform des 3. Modus ist der 4. Modus, der Rhythmus 𝅗𝅥 𝅗𝅥𝅗𝅥. | 𝅗𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥𝅗𝅥. | usf. Er wird neben 𝅗𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥. | sehr gern für den Sechssilbler verwandt. Das möge ein modal aufgezeichnetes, aber mit entsprechenden Hinweisen versehenes Stück, der Konduktus *Si mundus viveret,* zeigen. Ich wähle gerade ihn, weil

[1] H. Anglès überträgt in Ma das Melisma richtig im 3. Modus, die damit identische syllabische Gruppe aber im auftaktigen 1. Modus.

er aus der Handschrift F, f. 226 v., im Faksimile besonders leicht zugänglich ist[1]. Hier in F sind auf den dritten Silben der ersten, zweiten, dritten, vierten, sechsten und letzten Zeile Doppelnoten geschrieben, die die Wertverlängerung gegenüber den sie umgebenden einfachen Noten angeben. Dann bleibt freilich noch die Wahl zwischen ♩.♩. | 𝅗𝅥. |, ♩♩♩. | und ♩♩♩. | für den halben Sechssilbler. Da die ersten und vierten Silben jeder Zeile durch das ganze Stück hindurch nicht aufgelöst sind, die zweiten und fünften dagegen häufig, wird man die dritte Möglichkeit wählen. Durch solche Überlegungen erzielt man auch in anderen Fällen bei nur modaler Überlieferung im allgemeinen richtige Resultate, – oft sind sie auch die einzige Möglichkeit, überhaupt zu einer Übertragung zu kommen. Nach dem Gesagten nehmen jetzt die beiden Stollen des Stückes folgende Form an:

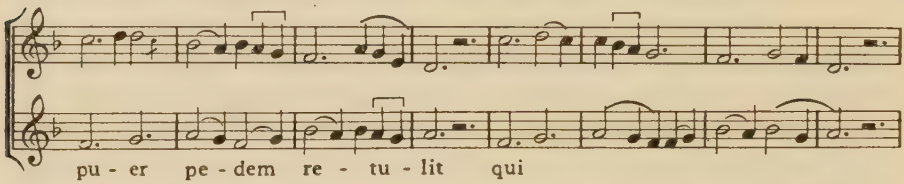


Die Formen des 5. Modus haben wir bereits als Augmentation des 1. und 2. Modus gekennzeichnet. Der zweite mensurale Konduktus der Handschrift F bemißt seine drei weiblichen Achtsilbler ♩.♩. | ♩.♩. | ♩.♩. | ♩.♩ 𝄽 |, wobei F auch die richtigen Brevispausen setzt, Da dagegen falsche Longapausen. Während der Konduktus sonst im 1. Modus steht, sind die syllabischen Partien des 5. Modus im 3. Modus untergegliedert. Daß das nicht einwandfrei ist, zeigt der Vergleich des Endes vom großen, im 1. Modus stehenden Anfangsmelisma mit der zweiten syllabischen Gruppe, deren letzte zwei Takte beidemal melodisch gleich sind. Offenbar ist die Lesung im 1. Modus auch für die syllabische Partie die ursprünglich beabsichtigte Fassung, dagegen nicht der von F und Da notierte – auch in der Motettenentwicklung häufig als später nachzuweisende – Umschlag in den 3. Modus. Gegenüber dem 5. Modus der Achtsilbler ist der einzige Siebensilbler der Strophe in beiden Handschriften übereinstimmend im 1. Modus ♩♩♩♩ | ♩♩♩𝄽 | rhythmisiert. Das ist außerordentlich wichtig festzuhalten: Es brauchen nicht einmal die syllabischen Partien eines Stückes unter sich gleichen Modus aufzuweisen, – die Melismen benutzen ohnehin gern anderen Modus, im vorliegenden Konduktus zum Beispiel den 2. Modus.

Da bis heute trotz meines bereits früheren entschiedenen Eintretens noch immer die Bedeutung des 5. Modus nicht allgemein erkannt ist[2], soll noch ein

[1] Bei Fr. Gennrich, a. a. O., S. 335.
[2] Vgl. den Schluß der Anm. 2, S. 7.

besonders schlagendes Beispiel in rein modaler Form gegeben werden. Das zweistimmige Lied *A deserto veniens*, F f. 316 v., zeigt folgende syllabische Gruppe, die vorletzte Zeile der Strophe, die mit der ersten melismatischen Silbe der letzten Zeile melodisch gleich ist, so daß dadurch die Bemessung des männlichen Siebensilblers als 𝅗𝅥.𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.𝅝 | einwandfrei festgestellt wird:



Hat man daraufhin das gesamte Konduktusrepertoire durchgearbeitet, so erweist sich, daß 1. Modus und 5. Modus zu gleichen Teilen das Feld beherrschen. Es ist unmöglich, einen der beiden Modi zum alleinigen Rhythmus des mittellateinischen Liedes zu machen, ganz abgesehen davon, daß auch der 2., 3. und 4. Modus einen wenn auch bescheideneren Anteil an der musikalischen Rhythmik des Konduktus haben.

Damit soll die Parade eindrucksvoller Stellen aus in ihrer Übertragung gesicherten mittellateinischen Liedern abgeschlossen werden. Vor allem unter Heranziehung der in den modalen Handschriften angebrachten zahllosen pseudomensuralen Hinweise ließe sich noch eine große Anzahl komplizierterer rhythmischer Schemata aufzeigen. Doch leiten diese bereits in die freiere Rhythmik der melismatischen Partien über, so daß sie selbst im Bereich des Mittellateinischen nur für die großen, repräsentativen Kompositionen charakteristisch sind. Das geht aber über den Rahmen der vorliegenden Studie hinaus, die nur die gesicherte Grundlegung der mittellateinischen Rhythmik geben, nicht mehr aber auch ihre zahlreichen Feinheiten und Komplizierungen entwickeln wollte.

Die Harmonik
im cantus firmus-haltigen Satz des 15. Jahrhunderts

von

BERNHARD MEIER

Wie jede wahrhaft fruchtbare und sinnvolle Analyse, so muß auch diejenige der Harmonik von c. f.-Sätzen aus dem Objekte selbst ihre Richtlinien und Maße entnehmen. Dies bedeutet zunächst entschiedenen Verzicht auf alle uns geläufigen Methoden, die, von Gegebenheiten des späten 16. Jahrhunderts ausgehend, auf die Beziehung der über den Baßtönen aufgebauten Klänge zu einem tonalen Zentrum hinzielen. Als erstes gilt es vielmehr, die Tenorbezogenheit c. f.-haltiger Musik sich aufs eindringlichste zu vergegenwärtigen. So schreibt Cochlaeus in seiner „Musica activa“[1] (De generalibus componendi preceptis, Anfang):

> Cantilenarum compositor imprimis tenorem cum suavi ac concina melodia efformet. Siquidem a tenendo tenor dicitur, quod certe tonum teneat atque modulamina aliarum cantus partium. Nec ullo pacto tonorum regulas ac naturas ignorabit.

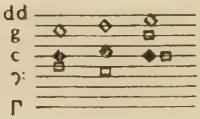
Die Abgrenzung vom Begriff einer auf Baßschritten basierenden Harmonik wie auch vom Begriff einer in der Zentrierung von Klangverbindungen bestehenden Tonart könnte nicht schärfer sein. Nicht der Gesamtkomplex aller Stimmen wird aus der Vorstellung eines Tonraumes und einer spezifischen Tonart erfunden, der „tonus“ ist vielmehr nur dem Tenor als präexistenter einstimmiger Melodie eigen, zu welcher die übrigen Stimmen als schmückende, doch jederzeit abhängige Umkleidung hinzutreten. Von diesem Tatbestand ausgehend, wird im folgenden versucht, auf Grund vielfacher Beobachtung und bestätigt durch den Traktat des Cochlaeus, gewisse Zusammenhänge zwischen Stimmführung des c. f. und „tonalen“ Verfestigungen des Satzes innerhalb der Klauseln festzustellen, außerdem auch in die klanglichen Grundlagen der übrigen Partien c. f.-haltiger Sätze Einblick zu gewinnen.

---

[1] Johannes Cochlaeus, *Musica activa*, pars tertia: De arte componendi et contrapunctus, Köln 1507.

I. Die Klauseln

Ihre Wichtigkeit wird von Cochlaeus nachdrücklich betont: „Mit nicht geringerer Sorgfalt müssen angenehme Klauselbildungen der Stimmen (delectabiles vocum adinvicem clausule) beachtet werden: mannigfaltig, um mehr zu erfreuen, und wohlklingend, um den Ohren gehörig zu schmeicheln. Wer aber in der Komposition von Gesangsstücken (cantilenae) gewandt sein will, möge derartige Klauseln seinem Gedächtnis tief einprägen, um, wenn er zuerst einen Tenor verfertigt, angenehme Zusammenklänge der Stimmen (placidas vocum convenientias) keineswegs außer acht zu lassen". Die verschiedenen Arten der Klauseln werden an Partiturbeispielen auf zehn Linien (*Γ* ut – d″ umfassend) demonstriert und auf diese Weise auch von den Schülern eingeübt, während geübte Komponisten die Einzelstimmen besonders niederschreiben können[1]. Wohl zu beachten ist, daß diese Klauseln nur nach den Fortschreitungen der Stimmen von der Penultima zur Ultima und nach den Intervallen der Stimmen untereinander betrachtet werden; so z. B. die dreistimmige Oktavsprung-Klausel[2]:



„Wenn wir aus der unvollkommenen Konsonanz auf die vollkommene zielen (ex concordantia imperfecta perfectam petimus) als auf den Schluß eines Gesangsstückes oder eines seiner Teile, dann muß die Penultima des Discantus immer eine Sexte über dem Tenor liegen und beide müssen, in Gegenbewegung fortschreitend (contrariis motibus procedentes), . . . zum Oktavabstand gelangen. Hierzu muß die Penultima des Contratenor eine Quinte unter den Tenor gesetzt werden, seine Ultima aber kann im Einklang mit dem Tenor oder in der Quinte über dem Tenor stehen."

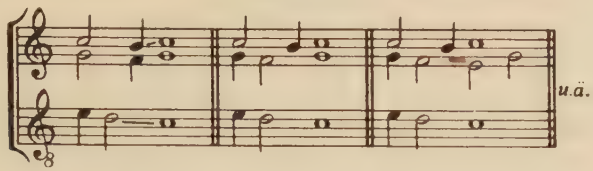
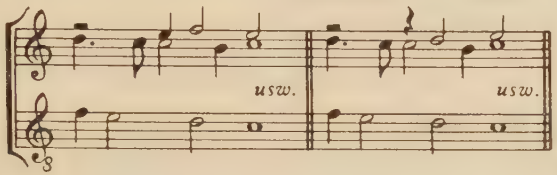
Wir haben also die Klauseln durchaus noch im Sinne festliegender Stimmführungen, nicht als „Kadenzen", d. h. durch die Fortschreitung der Baßtöne bestimmte stereotype Klangfolgen zu fassen; maßgebend ist hierbei – unabhängig von allen Führungen noch hinzutretender Stimmen – die in obigem Zitat beschriebene Bewegung von Discantus und Tenor.

---

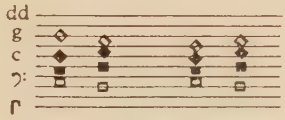
[1] Possunt autem omnes partes simul componi, et quelibet item primum ac seorsum. Frequentius tamen tenor ceteris prior poni solet. Etenim exercitatus cantilenarum compositor singulas partes seorsum facere potest, rudimenta vero addiscentes (quum vocum concordantie atque clausule animo nondum insident) per decem lineas omnes certe partes simul componere opere pretium est.

[2] Zur Erklärung: ◇ = Discantus, ◆ = Tenor, □ = Contratenor.

A. Leitton-Klausel

a) Im dreistimmigen Satz:

Sehr häufig ist auch die Überbauung einer zweistimmigen Klausel durch eine über der Penultima neu einsetzende, zur Terz über der Ultima der Diskantklausel führende Oberstimme:

Für diese Wendung sei im folgenden der Ausdruck „Superius-Terzklausel" gebraucht.

b) Im vierstimmigen Satz:

Bei realer Vierstimmigkeit der ganzen Klausel wie auch bei Überbauung einer real dreistimmigen durch neu einsetzende Oberstimme tritt deren Terzklausel in der oben angezeigten Weise auf. Man vergleiche hierzu Cochlaeus (De compositione quatuor partium contrapuncti, septima regula): „Wenn aber Tenor und Bassus eine Sexte voneinander entfernt sind und von hier aus sich zum Oktavabstand weiterbewegen (tendentes in octavam), dann wird der Discantus gar wohl eine Quinte oder Terz über dem Tenor, der Altus aber nicht unfein eine Terz über dem Bassus seinen Platz einnehmen, wie hier"[1]:

B. Zweite Hauptform der Klausel

Es handelt sich um Klauseln mit „tiefem", d. h. unter dem Tenor liegenden Contratenor. Ihre verschiedenen Unterarten im drei- und vierstimmigen Satz

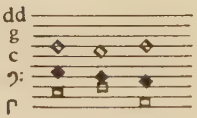
[1] Zur Erklärung: ◇ = Discantus, □ = Altus, ◆ = Tenor, □ = Bassus; statt „Altus" wird von Cochlaeus gelegentlich auch die Bezeichnung „Contratenor acutus", statt „Bassus" gelegentlich „Contratenor", „Contratenor gravis" oder „Baritonans" gebraucht.

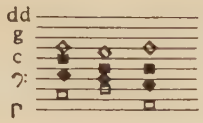
(Oktavsprung-, Quartsprung- und Doppeloktavklausel)[1] zeigen in ihrer Contratenor-Führung (Penultima in der Quinte unter dem Tenor) Anfänge dominantischer Harmonik, werden aber von Cochlaeus – wie am Beispiel der dreistimmigen Oktavsprung-Klausel schon gezeigt – ebenfalls nur nach Stimmführungen und Intervallabständen der Stimmen betrachtet. Auch wo der Bassus auf der Ultima real tiefste Stimme bleibt, ist er also seinem Ursprung als Contratenor bassus noch nicht entfremdet. Beispiele solcher Klauseln sind allbekannt. Hinzuweisen ist nur noch auf die Möglichkeit des Ausbleibens der Ultima von Bassus oder Tenor (nicht Discantus) bei Binnenklauseln. Die Ultima tritt vielfach erst nach einer Pause ein, jedoch schon einem neuen, von der Klausel wegführenden Melodiezug zugehörig; beim Bassus ist mit dieser Satzweise oft die „trugschlüssige" Überbauung verbunden.

C. Die phrygische (mi-) Klausel

Sie nimmt den bisher besprochenen Klauselformen gegenüber eine Sonderstellung ein. Zum Verständnis der Regel, welche Cochlaeus hierfür gibt, muß zunächst auf eine seiner Vorschriften zur Komposition dreistimmigen Satzes zurückgegriffen werden (De compositione trium partium contrapuncti, quinta regula): „Wenn Tenor und Discantus eine Oktave voneinander entfernt sind, wird der Contratenor um eine Terz oder Quinte über dem Tenor oder um eine Terz, Quinte oder Oktave unter dem Tenor sehr wohlklingend seinen Platz einnehmen."

Die Regeln für die Klausel auf mi lauten:

a) Für dreistimmigen Satz (De cantilenarum conclusionibus tres partes complectentibus, secunda regula): „Wenn aber der Tenor auf mi schließt, muß die Penultima des Contratenor eine Terz unter dem Tenor angebracht werden, während der Discantus auf der Sexte über dem Tenor verharrt, die Ultima des Contratenor aber muß eine Quinte unter den Tenor gelegt werden, im Quartenabstieg sol-re."

b) Für vierstimmigen Satz (De cantilenarum conclusionibus quatuor partes complectentibus, secunda regula): „Wenn jedoch drei Stimmen nach Vorschrift der zweiten Regel angeordnet sind, dann muß die Penultima der vierten Stimme eine Terz über dem Tenor angebracht werden, die Ultima aber eine Quarte über dem Tenor, da der Bassus eine Quinte unter dem Tenor liegt."

[1] Bezeichnungen nach Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 35, wo der Ausdruck „Kadenz" gebraucht wird.

Cochlaeus scheint diese Form der mi-Klausel für ebenso schlußkräftig zu halten wie jene, bei der der Bassus vom Quintton unterhalb des Tenor noch zum Einklang bzw. zur Unteroktave fortschreitet. Diese letztgenannte Form wird überhaupt nicht erwähnt, ebensowenig eine Verwendung beider Formen zur Differenzierung von Teilschlüssen (Bassus in der Quinte unter dem Tenor) und Gesamtschlüssen (Bassus in Einklang bzw. Oktave mit dem Tenor), wie sie im 16. Jahrhundert geradezu die Regel, aber auch bei Ockeghem und Obrecht an einigen Stellen schon zu finden ist. (Ockeghem, Missa „Mi-mi", Kyrie I; Obrecht, Missa „Sicut spina rosam", Et resurrexit).

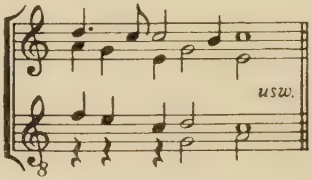
D. Überbauung der Klauseln

Die Überbauung der zwei- und dreistimmigen Leitton-Klausel durch neu einsetzenden Superius wurde schon erwähnt. Im übrigen findet sich als häufigste Art von Überbauung der „Trugschluß". Im Gegensatz zu den erstgenannten Überbauungen tritt hier eine Änderung der Klangfolge ein, was für eine Betrachtung nach den Regeln der modernen Harmonielehre wesentlich ist. Betrachtet man solche „Trugschlüsse" aber unter dem Gesichtspunkt der Klauselehre, d. h. hinsichtlich der darin auftretenden Stimmführungen, so zeigt sich, daß die Führung der Contra-Stimmen dem unverändert bleibenden, auch ohne diese sinnvoll schlüssigen Verlauf des Discantus-Tenor-Stimmpaares gegenüber nur von zweitrangiger Bedeutung ist. Auch dies wird von Cochlaeus bestätigt; als erste Regel für die Bildung dreistimmiger Klauseln führt er an, daß zur Ultima von Discantus und Tenor (Oktavabstand) der Contratenor eine Quinte über dem Tenor, im Einklang mit demselben oder auch in der Unteroktave stehen könne und fährt sodann fort: „Er kann auch eine Terz unter dem Tenor angebracht werden und bildet dann mit dem Discantus eine Dezime. Auf diese Art kann er aber am Ende des ganzen Stückes (in fine totius cantilenae) nicht geführt werden, denn vollkommene Konsonanz muß zwar nicht den Anfängen, wohl aber den Schlüssen zukommen (namque perfectionem non principiis, sed terminationibus attribuere oportet)"[1]. Gerade diese nach modernen Begriffen so ungewöhnliche Begründung zeigt deutlich, wie ein Denken in tonalen Funk-

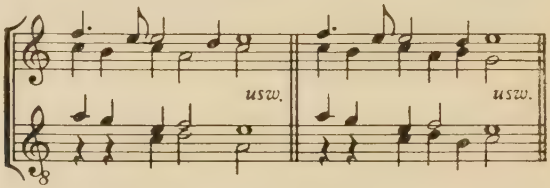
[1] Cochlaeus nimmt hier auf eine frühere Stelle seines Traktates Bezug: De specialibus contrapuncti mandatis. Prima regula est, quod principia cuiusvis cantilenae sumantur per concordantias perfectas. Verum hoc primum mandatum non est necessarium, sed arbitrarium, nam et imperfectis concordantiis cantilenarum exordia plerique instituerunt.

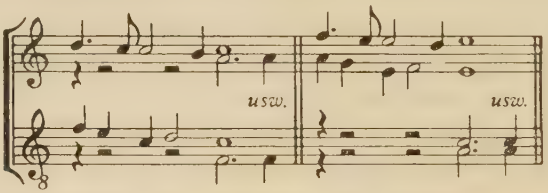
tionen der Zusammenklänge fehlt oder in seinen Ansätzen noch nicht zur expliziten, eigenständigen Formulierung gelangt ist.

Überbauungen dieser Art kommen sehr oft auch durch Neueinsatz der real tiefsten Stimme unter der Penultima des Tenor zustande:

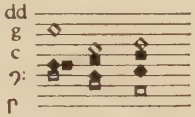


Für die mi-Klausel lassen sich folgende Formen feststellen:



Schließlich ist noch die Überbauung durch Neueinsatz unter der Ultima zu nennen. Für derartige Bildungen ist keine moderne Bezeichnung möglich; doch erklären sie sich leicht aus der zu Beginn von Abschnitt C zitierten Regel des Cochlaeus: es wird gerade hier keine „logische" Klangfolge von Penultima zu Ultima, sondern lediglich der Intervallabstand von Discantus und Tenor als zur Anbringung der neu einsetzenden Stimmen maßgebend erachtet, z. B.:

E. Die kompositorische Anwendung

Für solche Betrachtung ist als grundlegend festzuhalten, daß die im Vorhergehenden geschilderte Struktur der Klauseln in aller Strenge erhalten bleibt, die Gerüst-Stimmführungen von Tenor und Discantus jedoch nicht auf die ursprünglich zugeordneten Stimmen beschränkt bleiben, sondern innerhalb des Stimmenkomplexes beliebig variabel sind, derart daß eine Diskant-Klausel, in welcher Stimme sie auch auftreten mag, die Anbringung der entsprechenden Tenor-Klausel in einer anderen Stimme erfordert (und umgekehrt), während den noch übrigen Stimmen als Contratenores größere Freiheit gewährt ist. Ein Beispiel hierzu bringt Cochlaeus (De quatuor partium conclusionibus, quinta regula): „Wenn Tenor und Discantus auf der Penultima Sext- oder Oktavabstand, auf

der Ultima aber Sextabstand innehaben, dann wird der Bassus seine Penultima eine Terz unter dem Tenor einsetzen und auf der Ultima mit demselben zum Quintabstand gelangen. Der Altus aber wird dann sehr schön die Form des Discantus annehmen (perpulcre tunc discantus formam assumet), indem er auf der Penultima eine Sexte vom Bassus und eine Quarte vom Tenor aufwärts, auf der Ultima aber gehörigerweise eine Oktave über dem Bassus und eine Quarte über dem Tenor seinen Platz einnimmt."

Im „Tetrachordum musices"[1] des Cochlaeus wird dasselbe Beispiel noch deutlicher kommentiert: „Fünfte Regel. Wenn aber der Altus die Form des Discantus angenommen hat, wird unter ihm der Bassus vom Sext- zum Oktavabstand fortschreitend angebracht. Der Tenor aber rückt an Stelle des Altus (tenor vero in locum alti subit), indem er auf der Penultima eine Terz über dem Bassus und auf der Ultima eine Quinte darüber zu stehen kommt."

Angesichts dieser Vertauschbarkeit der Klausel-Stimmführungen innerhalb des mehrstimmigen Gefüges ist es möglich, zumindest einen großen Teil nicht nur der zäsurbildenden, sondern gerade auch der episodischen, rasch vorübergehenden Klauselbildungen von der Melodielinie des c. f. her zu verstehen. Dieser liegt dem Komponisten vor als einstimmiger cantus prius factus, dessen Verlauf sprung- und stufenweise, aufwärts und abwärts gerichtete Intervallfortschreitungen enthält. Gewisse Intervalle lassen eine Deutung als Klausel-Stimmführungen – aller Arten, besonders auch Contratenor-Führungen – zu und werden tatsächlich oft in solchem Sinne ausgedeutet. Es scheint jedoch die besondere Kunst des Komponisten darin zu bestehen, bei mehrmaliger Durchführung desselben c. f. ihn jeweils wieder in anderer Weise klanglich zu deuten, d. h. aus ein und derselben Melodie jeweils andere in ihr verborgene Möglichkeiten ihrer Einbeziehbarkeit in klausulierende oder auch anderen Satztechniken zugehörige Stimmführungen ausfindig zu machen. (Ein einfaches Beispiel hierfür bietet Obrechts Missa „Rose playsante"[2], Kyrie I, 10/13, verglichen mit der Parallelstelle in Takt 25/28.) Auftreten und Tonstufe zumindest vieler Klauseln sind demnach unmittelbar und ausschließlich durch die Melodik der c. f.-Stimme – als einstimmiger Melodielinie – gegeben. Die Klauselbildung ist Ausdeutung der im jeweiligen Intervallschritt des Tenor verborgenen Möglichkeiten, die durch Art und Stufe dieses Intervallschrittes bestimmt sind.

[1] Johannes Cochlaeus, *Tetrachordum musices*, Nürnberg 1511; die Satz- und Klauselehre der *Musica activa* kehrt hier nahezu wortgetreu wieder.

[2] Überliefert in Hs. Segovia Kathedr; Kyrie veröffentl. bei Smijers, *Van Ockeghem tot Sweelinck*, Amsterdam 1939/49, S. 58 ff.

„Tonale Festigkeit" (im modernen Sinne) einer ausgedehnteren c.f.-haltigen Partie ist bedingt durch tonale Eindeutigkeit der zugrunde liegenden c. f.-Melodielinie, wobei aber solche Tonalität als diejenige einstimmiger Musik nach Ambitus, typischen Initial-, Mediant- und Schlußformeln zu fassen ist, nicht durch eine dem Tenor übergeworfene, auf eine außerhalb seiner existierende „Tonalität" (im modernen Sinne) bezogene „Harmonisierung". Man vergleiche hierzu außer dem obengenannten Kyrie, 27/28, auch das Patrem aus Obrechts Missa „Ave regina coelorum"[1], 42/43, wo plötzlich, eben durch die Melodieführung des Tenor ermöglicht und bedingt, Klauselbildungen auftreten, welche alle scheinbar so geschlossene „Tonalität" des Gesamtsatzes durchbrechen.

Nicht unwesentlich scheint für die Klausel-Ausdeutung eines c. f. auch dessen Stimmlage zu sein: je nachdem ob er im Superius, Altus, Tenor oder Bassus liegt, finden wir ihn im Sinne der diesen Stimmen eigentümlichen Formel zwar nicht ausschließlich, doch in einer beträchtlichen Anzahl von Fällen ausgedeutet. Am geringsten tritt diese Eigenart bei Altus- und Tenorlage hervor, da diese Stimmen, in ihrer Lage kaum gesondert, sich in häufiger, wenn nicht gar beständiger Kreuzung bewegen; am deutlichsten zeigt sie sich bei Bassus-Lage des cantus firmus, hier vor allem in Ausdeutung als „trugschlüssiger" Contratenor bassus.

Beispiele aus Obrechts Messen:

1. cantus firmus im Superius:
   Ausdeutung als Superius-Terzklausel

Missa „Malheur me bat"	Et in terra	64, 66/67, 151/152, 168/169
	Patrem	45/46, 60/61, 108/109
	Et in spiritum	35/36, 38/39

2. cantus firmus im Altus:

Missa „Caput"	Sanctus	34/35
	Benedictus	39–42, 49/50
Missa super „Maria zart"	Qui tollis	137/138, 153/154

3. cantus firmus im Bassus:
   Ausdeutung als „trugschlüssig" überbauender tiefer Contratenor:

Missa „Caput"	Agnus I	22/23
	Agnus II	11/12, 33/34, 26/27 (mi-Klausel).

Besonders aufschlußreich ist es, die dreistimmigen Sätze Benedictus und Agnus II der Missa „Malheur me bat" zu vergleichen. Beiden liegt der in originaler Mensur erscheinende Chanson-Tenor zugrunde, im Benedictus vom Tenor, im Agnus II vom Bassus vorgetragen. Die Anbringung der Klauseln in diesem Satz zeigt dem Benedictus gegenüber die Eigenheiten, wie sie für die Ausdeu-

[1] *Werken van Jacob Obrecht*, hgg. v. J. Wolf, Amsterdam 1908/21.

tung eines in den Bassus verlegten c. f. charakteristisch sind: die Tenor-Klauseln bleiben im allgemeinen erhalten, nicht aber die Diskant-Klauseln (mit Ausnahme von Takt 27/28); neu hinzu kommt Klauselbildung auf den Quintsprung e-A (Takt 16/17), vor allem aber auf „trugschlüssig" deutbare, stufenweise aufsteigende Melodiefortschreitungen und Neueinsätze, so Takt 12, 39, 47/48, 49, 55. Ferner sei auch verwiesen auf Obrechts sogenannte Missa „Schoen lief", deren künstlerische Problemstellung darin liegt, daß Diskantmelodien als cantus firmi stets im Baß erscheinen.

Eine weitere Möglichkeit der c. f.-Ausdeutung ergibt sich endlich, wenn – wie oben dargelegt – die Ultima von Bassus oder Tenor ausbleibt. Es kann also ein c. f.-Ton mit anschließender Pause gedeutet werden:

1. als Bassus-Penultima mit ausbleibender Ultima, wenn der c. f. an dieser Stelle real tiefste Stimme ist, so z. B. bei Obrecht

Missa „Je ne demande"	Patrem	348/349, 383/384
Missa „L'homme armé"	Et incarnatus	30/31, 45/46

2. als Tenor-Penultima mit ausbleibender Ultima, so bei Obrechts

Missa „Je ne demande"	Patrem	78/79
	Sanctus	72/73, 92/93.

II. Die Partien außerhalb der Klauseln

Hier zieht vor allem die Struktur der c. f.-bezogenen Sequenzierung unsern Blick auf sich; ihre große Bedeutung besonders für die c. f.-Kompositionen Obrechts ist bekannt, doch erschöpfen diese vielzitierten Beispiele bei weitem nicht die ganze Verbreitung dieser Satztechnik, die nicht nur vorhanden ist, wenn sich die Sequenzierung auf alle Stimmen ausdehnt; als Satzgrundlage, zumindest nur zwei Stimmen, meist Tenor und Bassus erfassend, ist sie auch anderweitig oft nachweisbar, so bei Obrecht:

Missa „Je ne demande"	Patrem, 28–36	Tenor, Bassus
Missa „Grecorum"	Patrem, 17–21	Tenor, Bassus
Missa „Si dedero"	Et in terra, 65–84	Tenor, Bassus, Altus
Missa „de Sancto Martino"	Et incarnatus, 25–28	Tenor, Bassus
	Agnus I, 22–24	Tenor, Bassus
Missa „Sicut spina"	Et in terra, 28/29	Tenor, Bassus
Missa „O quam suavis .est' "	Patrem, 18–20	Tenor, Bassus
	Sanctus, 10–16, 20–24	Tenor, Bassus
Missa „Petrus apostolus"	Et iterum, 22–30	Tenor, Bassus, Superius

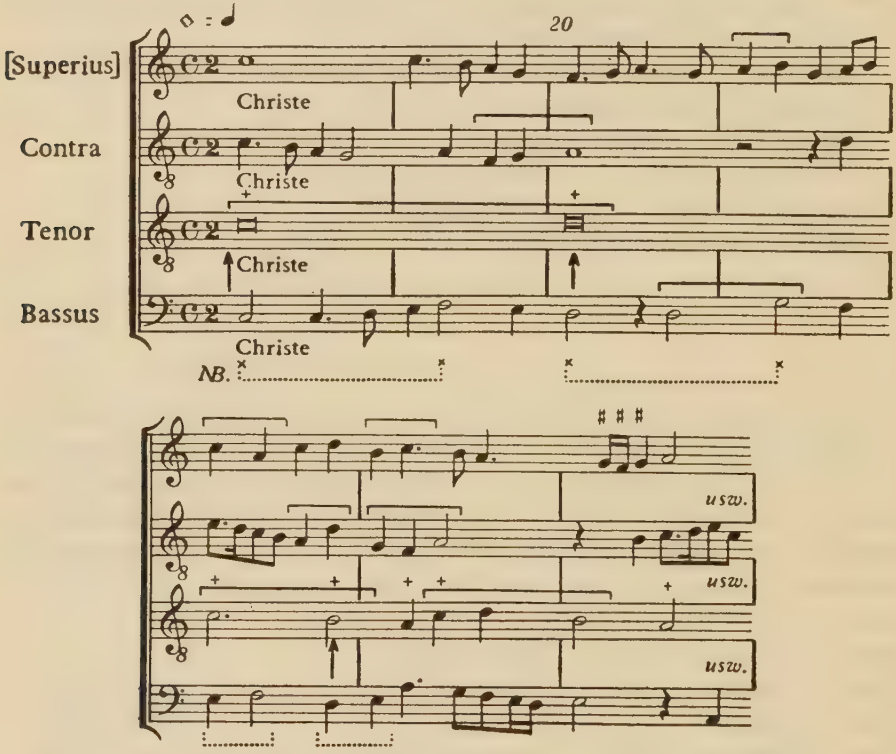
Besondere Erwähnung verdienen aus letztgenannter Messe die Stellen:

Qui tollis,	4–13 21–36 43–60 91–97	Tenor, Bassus

Schematische Gruppenbildung innerhalb der Bassus-Diskantiermelodik ist hier vermieden, die grundlegende Sequenzierungsstruktur wird aber offenbar, wenn man innerhalb eines jeden durch einen c.f.-Halteton[1] klanglich bedingten Abschnitts Ausgangs- und Zielton der Melodiebewegung des Bassus ins Auge faßt, so z. B. Takt 22–34

Tenor: c′––––– d′––––– b––––– a

Bassus: f–––c g–––d es––B d usw.

Eben dasselbe findet sich auch bei Barbireau, Missa „Virgo parens Christi“[2], Kyrie I, 1–5, Patrem, 177–179 sowie in Barbireaus „Kyrie paschale“, 18–24:

Eine besonders kunstvolle Anwendung solchen nicht auf alle Stimmen ausgedehnten sequenzierenden Satzes findet sich endlich in Obrechts Missa „O quam suavis est“, Kyrie II, 34–41 in Superius und Tenor. Hier hat Obrecht

[1] Gemeint sind die Grundwerte (durchweg punktierte Longen), wie sie von der Quelle überliefert, bei WOLF aber der Textierung halber aufgespalten sind (die Quelle verzeichnet nur das Incipit „Qui tollis“).

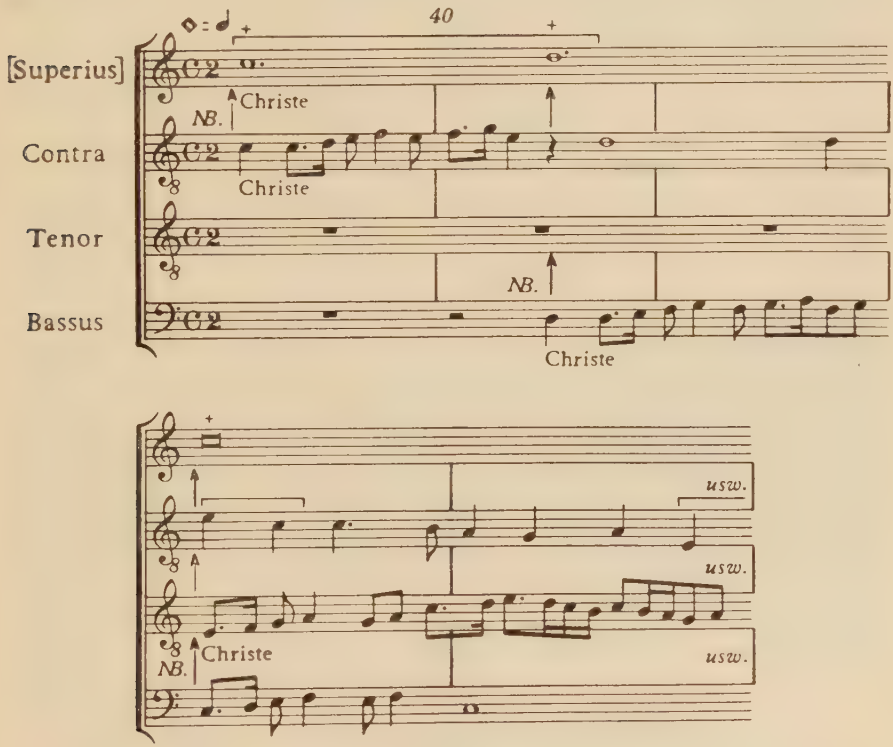
[2] Kyrie I dieser Messe veröffentlicht bei PIRRO, *Histoire de la Musique de la fin du XIV^e à la fin du XVI^e siècle*, Paris 1940, S. 192/93; ganzes Kyrie bei DU SAAR, *Het leven en de composities van Jacobus Barbireau*, Utrecht 1946. Mit der Gesamtausgabe von BARBIREAUS Werken innerhalb des *Corpus Mensurabilis Musicae*, hgg. vom American Institute of Musicology, Rom, ist der Verf. soeben betraut worden.

eine im c. f. nicht ohne weiteres ersichtliche Möglichkeit zur Anbringung sequenzierender Melodik dadurch geschaffen, daß er gewisse Töne (a–b–a, f–g–f) als Kerntöne sequenzierender Tenor-Melodik aufgefaßt, den Superius von dieser Sequenzierung abhängig, Altus und Bassus aber als verunklärende Vagansstimmen völlig frei verlaufend hinzugefügt hat.

In den Bereich der c. f.-bedingten Sequenzierung haben wir aber auch die „Repetition" von Diskantierformeln zu verweisen, wie sie z. B. in Obrechts Missa „O quam suavis est" zu Beginn von Kyrie II, noch deutlicher zu Beginn des dritten Agnus dieser Messe auftritt. Zu den Tenortönen c′––, d′––, a––, b–– tritt in den Gegenstimmen jeweils eine Repetition und zwar

zum Tenorton c′ Repetition ex c im Bassus
zum Tenorton d′ Repetition ex f′ im Superius
zum Tenorton a Repetition ex c′ im Altus
zum Tenorton b Repetition ex d im Superius

Ähnliches findet sich auch in Kyrie II der „Missa de Sancto Martino" sowie in Barbireaus „Kyrie paschale", Takt 39–43, was im folgenden wiedergegeben sei:



Hinsichtlich dieser Sequenzierungstechniken sei auch auf Alexander Agricolas „Missa paschalis", Sanctus, 55–68 und 169–177 verwiesen.

Es sind nun jene Partien zu fassen, wo der c. f. weder als Klauselstimme ausgedeutet noch als grundlegende Stimme einer Sequenzierung benutzt wird. Allgemeine Klanggrundlage des mehrstimmigen Satzes ist im späten 15. Jahrhundert die imperfekte Konsonanz (nur noch für die Schlüsse ist, wie wir von Cochlaeus hörten, die perfekte erforderlich); der c. f.-Halteton ist entweder als Grundton (Oktave), Terz- oder Quintton deutbar. Es können also zum c. f.-Ton c′ die Gegenstimmen sich innerhalb der Klänge C, a oder F bewegen, ohne daß im Wechsel dieser Klänge eine Bevorzugung der „Quintverwandtschaft" vor der „Terzverwandtschaft" festzustellen wäre. (Diese Begriffe liegen außerhalb des Bewußtseins des späten 15. Jahrhunderts, wie ja auch im Traktat des Cochlaeus niemals von einer Aufeinanderfolge von Klängen die Rede ist.) Es wäre deshalb zur Bezeichnung solcher Klanglichkeit der Ausdruck „undifferenzierte Terzstruktur" vorzuschlagen. Jeweils mit dem c. f.-Ton wechselt die Möglichkeit der einsetzbaren Klänge, die in jedem dieser „punctus" (Abschnitte), unabhängig vom vorhergehenden wie vom folgenden, nur durch Zuweisbarkeit des c. f.-Tones an diejenigen Klänge bedingt ist, welche ihn als Grundton, Terz oder Quinte enthalten. Beispiele solcher Klanglichkeit sind zu zahlreich als daß sie vollständig könnten aufgezählt werden; z. B. bei Obrecht

Missa super „Maria zart"	Et in terra	22–25, 61–72
	Qui tollis	13 ff, 63/64, 83 ff, 122 ff
	Patrem	28 ff, 88 ff u. a. m.
Missa „Je ne demande"	Et in terra	28–30
	Qui tollis	134 ff, 146 ff, 177 ff
	Patrem	44 ff, 286 ff, 325 ff
	Agnus I	40–45

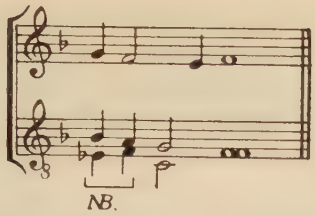
bei Barbireau

Missa „Virgo parens Christi"	Kyrie	11–13, 24–31.

Häufig anzutreffen ist bei Obrecht – und noch mehr bei Barbireau – auch die feste klangliche Fundierung des c. f. durch den Bassus. Diese vertikal bezogene Klanglichkeit darf aber keineswegs mit tonal bezogener Klanglichkeit gleichgesetzt werden: stufenweise Klangrückung, Folge terzverwandter Klänge und Folge von quintverwandten sind ganz gleichberechtigt; so z. B. in der Fundierung des c. f.-Anfangs c′–d′–c′ an verschiedenen Stellen von Barbireaus Missa „Virgo parens Christi":

Et in terra	Tenor:	c′ – d′ – c′
	Bassus:	c – g – c
Patrem } Sanctus	Tenor:	c′ – d′ – c′
	Bassus:	c – B – c

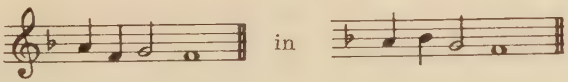
Die „tonale" Ausdeutung ist also keineswegs vor der nicht-„tonalen" (stufenweisen Rückung) bevorzugt. Auch die Wendung



ist als eine solche Klangrückung anzusprechen, und es ist wohl ungerechtfertigt, einfach weil es sich um eine stereotype Formel handelt, ihr auch eine funktionale Deutung unterzuschieben[1].

Ferner hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf Sätze, deren Bassus zwar diskantierend geführt ist, hierbei jedoch oft den Eindruck nachträglicher Figurierung eines aus Fundamenttönen bestehenden Gerüstes macht; so in Obrechts „Missa de Sancto Martino", Kyrie I und Missa „L'homme armé", Kyrie I und II. Zum Verständnis der in den obengenannten Beispielen offenbaren und hier noch durchschimmernden Struktur gibt Cochlaeus den Schlüssel: geht er doch in seinen Beispielen zur drei- und vierstimmigen Komposition von einem Satz nota contra notam aus, wobei zum Gerüst von Discantus und Tenor die Contra-Stimmen sukzessiv hinzutreten. Wenn im folgenden der Versuch gemacht wird, den erstgenannten Satz Obrechts durch radikale Vereinfachung – vor allem den Superius betreffend – auf einen solchen Satz nota contra notam zurückzuführen, so soll dies nicht heißen, daß ein derart schematisches Modell hier wirklich vorhergegangen ist; die Übung des Komponisten machte derartiges wohl überflüssig. Auch finden sich Stellen, die aus einem solchen Satze nicht ableitbar sind (c. f.-bezogene Sequenzierungen). Ebensowenig soll auch eine sukzessive Konzeption aller Gegenstimmen als sicher behauptet werden; das Verfahren des Cochlaeus, vom zweistimmigen Satz zu erweiterter Stimmigkeit fortzuschreiten, ist durch die Erfordernisse bestimmt, wie sie an ein Lehrbuch gestellt werden; gewisse Stellen des von uns gewählten Beispieles weisen jedoch darauf hin, daß unter den Gegenstimmen eine simultane Konzeption zumindest von Superius und Bassus vorliegt. Es handelt sich demnach um ein bloßes Experiment, um ein solches freilich, das nicht mit Begriffen unserer Zeit, nicht von außen her, sondern mit Hilfe der einem Komponisten des späten 15. Jahrhunderts von Jugend an geläufigen Regeln, also dem Wesen seines Werkes entsprechend vollzogen wird und somit gestattet, dessen Klanglichkeit auch

[1] Auch hier sind die Rücksichten regelrechter Stimmführung allein maßgebend; man ändere nur die Schlußformel des Tenor



und sogleich bedingt sie auch andere Führungen des Bassus.

außerhalb der Klauseln und der durch Sequenzierungen bestimmten Partien in ihren Grundlagen deutlicher zu fassen.

Da wir vom dreistimmigen Satz ausgehen, ist es erforderlich, zunächst die Regeln wiederzugeben, wie sie Cochlaeus hierfür aufstellt:

„Von der Komposition eines dreistimmigen Satzes (trium partium contrapuncti):

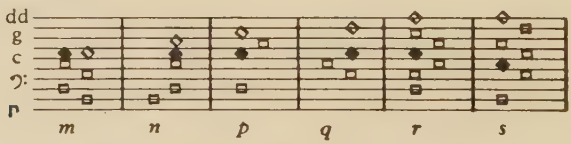
Erste Regel. Der dreistimmige Satz wird nach folgender Ordnung betrachtet: Wenn Tenor und Discantus im Einklang stehen, wird der Contratenor eine Terz, Quinte, Oktave oder Dezime unter dem Tenor konsonieren, wie hier in Beispiel m.

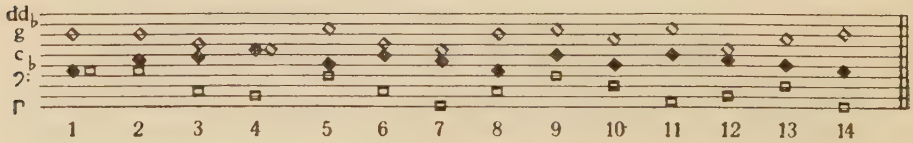
Zweite Regel. Wenn aber der Discantus im Terzabstand über dem Tenor angebracht ist, wird der Contratenor eine Terz, Oktave oder Dezime unter dem Tenor sehr gut und angenehm konsonieren, wie hier in Beispiel n.

Dritte Regel. Wenn jedoch der Discantus den Quintton über dem Tenor innehat, kann der Contratenor eine Terz über dem Tenor oder eine Oktave unter dem Tenor angebracht werden, nicht aber eine Sexte unter demselben; denn diese dissoniert bei tieferen Tönen meistens, wenn nicht aus ihr in Gegenbewegung zum Oktavabstand fortgeschritten wird; hierzu Beispiel p.

Vierte Regel. Wenn der Discantus um eine Sexte über dem Tenor liegt, dann wird der Contratenor eine Terz oder besser eine Quinte unter dem Tenor angebracht werden, wie hier Beispiel q.

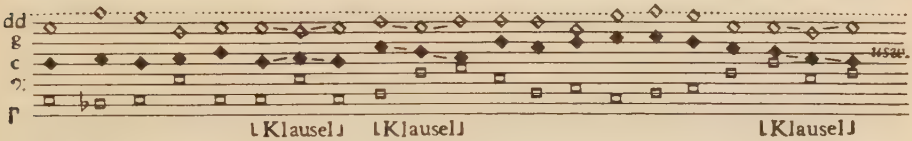
Fünfte Regel. Wenn aber Discantus und Tenor zueinander in der Oktave stehen, wird der Contratenor eine Terz oder Quinte über dem Tenor oder eine Terz, Quinte oder Oktave unter dem Tenor sehr wohlklingend seinen Platz einnehmen, wie hier Beispiel r.

Sechste Regel. Wenn schließlich der Discantus die Dezime über dem Tenor ertönen läßt, wird der Contratenor im Abstand einer Terz, Quinte oder Oktave über dem Tenor oder um eine Terz oder Dezime unter dem Tenor konsonierend angebracht, wie hier Beispiel s."

Führen wir nunmehr die schematische Vereinfachung von Kyrie I aus Obrechts „Missa de Sancto Martino" durch, indem wir jeweils die mit Eintritt eines neuen c. f.-Tones vorhandene Konkordanz festhalten, so entsteht folgendes Bild:



Eine Prüfung dieses Satzes ergibt, daß er in all seinen Konkordanzen den oben zitierten Regeln folgt, und zwar:

Konkordanz	1	nach Regel I	(de specialibus contrapuncti mandatis)
	2	nach Regel IV	
	3	nach Regel II	
	4	nach Regel I	
	5	nach Regel V	
	6	nach Regel II	
	7	nach Regel II	
	8	nach Regel V	
	9	nach Regel IV	(c. f.-bezogene Sequenzbildung)
	10	nach Regel IV	
	11	nach Regel IV	
	12	nach Regel II	
	13	nach Regel IV	
	14	nach Regel V	

Dasselbe gilt auch für das Osanna aus Barbireaus Missa „Virgo parens Christi", dessen erste acht Takte ebenso vereinfacht im folgenden wiedergegeben sind:

Besonders ist von hier aus auch die in Minimen gleichmensurierte Schlußpartie zu fassen (die eben nur ein solcher, in kurze Mensur gebrachter Satz ist).

Die Regeln zum vierstimmigen Satz lauten:

„Von der Komposition eines vierstimmigen Satzes:

Erste Regel. Der Satz von vier konsonanten Stimmen wird nach folgender Ordnung angelegt: Wenn Tenor und Discantus untereinander Oktavabstand haben und der Contratenor eine Oktave unter dem Tenor angebracht wurde, dann wird der hohe Contratenor (contratenor acutus) eine Terz über dem Tenor oder eine Quinte darüber (was angenehmer klingt) seinen Platz einnehmen, wie hier Beispiel aa.

Zweite Regel. Wenn aber der Baritonans eine Quinte unter den Tenor gesetzt ist, der Discantus aber eine Sexte oder auch eine Oktave über dem Tenor steht, dann wird der Altus eine Terz über dem Bassus konsonieren oder zur Oktave über demselben (weil das angenehmer ist) emporsteigen, wie hier Beispiel bb.

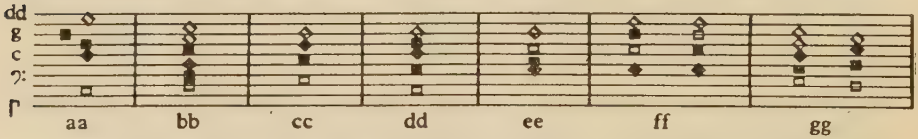
Dritte Regel. Wenn der Bassus den Oktavton unter dem Tenor innehält, der Discantus aber eine Terz über dem Tenor liegt, dann wird der Altus eine Quinte über dem Bassus angebracht; so nämlich ist er vom Discantus eine Sexte

nach der Tiefe und vom Tenor eine Quarte ebenso nach der Tiefe entfernt, wie hier Beispiel cc.

Vierte Regel. Wenn aber Tenor und Discantus untereinander Quintabstand haben und der Bassus eine Oktave unter den Tenor gesetzt worden ist, dann kann der Altus eine Terz über dem Tenor oder eine Quinte über dem Bassus seinen Platz einnehmen, wie hier Beispiel dd.

Fünfte Regel. Wenn jedoch der Bassus über den Tenor zur Quinte hinaufgestiegen ist, während der Discantus den Oktavton über dem Tenor erklingen läßt, muß der Altus eine Terz über dem Tenor eingesetzt werden, wie hier Beispiel ee.

Sechste Regel. Wenn aber der Discantus eine Dezime über dem Tenor steht, dann wird der Bassus eine Quinte über dem Tenor sehr wohlklingend seinen Platz einnehmen, der Altus aber am besten eine Oktave über dem Tenor stehen; oder es wird im Gegenteil der Bassus zum Oktavton über dem Tenor emporsteigen, der Altus aber den Quintton über dem Tenor innehaben, wie hier Beispiel ff.

Siebte Regel. Wenn schließlich Tenor und Bassus eine Sexte voneinander entfernt sind und von hier aus sich zum Oktavabstand weiterbewegen, dann wird der Discantus gar wohl eine Quinte oder Terz über dem Tenor, der Altus aber nicht unfein eine Terz über dem Bassus seinen Platz einnehmen, wie hier Beispiel gg."

Diese Regeln sind jedoch nicht so erschöpfend wie beim dreistimmigen Satz, was am Beispiel des zum Versuch herangezogenen Kyrie leicht nachzuweisen ist; noch mehr trifft dies für weitere, die Vierzahl überschreitende Stimmen zu, für deren Anbringung Cochlaeus nur noch folgende allgemeine Regel aufstellt:

„Wenn man diesen Vieren eine fünfte konsonante Stimme hinzufügen will, so möge man dafür sorgen, diese in verschiedenen Arten nach den Regeln und Vorschriften des mehrstimmigen Satzes wechselseitig anzupassen."

Als Ergebnis unseres Experimentes können wir festhalten: Mag in den herangezogenen Stücken ein Satz nota contra notam als Modell der ausgearbeiteten Komposition vorgelegen haben oder nicht, so bildet er in diesen stark vertikalklanglich bestimmten Stücken doch die verborgene Grundlage, die sich ohne Schwierigkeit herausschälen läßt. Die in einem solchen Satz zwischen den Gerüststimmen Tenor, Discantus und Contratenor (bassus) entstehenden Konkordanzen sind nach den Regeln des Cochlaeus, welche ausgehend vom Tenor und dem von ihm und dem Discantus gebildeten Intervall die Lage der dritten Stimme bedingen, durchweg faßbar. Die jeweils herrschende Konkordanz steht

also auch hier für sich und ist nicht durch eine von dem intervallischen Bezug auf den Tenor unabhängige funktionale Aufeinanderbeziehung der Baßtöne mit der folgenden Konkordanz verknüpft.

Zusammenfassung: Ausgehend von der Kompositionsweise des c. f.-haltigen Satzes (als der Umkleidung eines gewöhnlich im Tenor liegenden cantus prius factus mit mehreren in höherer wie in tieferer Lage um ihn sich bewegenden Diskantierstimmen) suchten wir, in die klanglichen Vorgänge innerhalb solcher Stücke einblickend, ein Verständnis zu finden, dessen Bedingungen in der Sache selbst, nicht in den aus unserer Zeit herangetragenen Prinzipien der Klangverknüpfung liegen. Grundsätzlich findet sich in c. f.-Kompositionen des späten 15. Jahrhunderts (vornehmlich Obrechts und seines Antwerpener Amtsvorgängers Barbireau) immer noch dieselbe Struktur, die Johannes de Grocheo in so eindringlichen Bildern darstellt, wenn er den Tenor mit dem Fundament eines Hauses oder mit dem Skelett vergleicht, das allem Umkleidenden, Sichtbaren den zwar verborgenen, dennoch seine Gestalt einzig begründenden Halt verleiht[1]. Wie Grocheo bezeichnet noch die Kompositionslehre des Cochlaeus Wahl und Zubereitung eines Tenor als erstes Erfordernis einer mehrstimmigen Komposition. Sehr wohl zu beachten ist, daß Cochlaeus über das, was wir heute Harmonik nennen, kein Wort verliert. „Tonus" ist im Sinne einstimmiger Melodik gebraucht und dem Tenor als einstimmiger Melodie eigen. Von dieser vorgegebenen Melodie ausgehend, werden die verschiedenen Intervallsetzungen und Intervallfortschreitungen im Zusammenklang von zwei, drei und vier Stimmen nacheinander behandelt; es folgen, von der zweistimmigen Discantus-Tenor-Grundform ausgehend, die drei- und vierstimmigen Formen der Klausel; auch diese, in denen tatsächlich die Anfänge dominantischer Harmonik liegen, werden nur nach Intervallen und stereotypen Stimmführungen betrachtet.

Unter diesem Gesichtspunkte stellt sich die Klanglichkeit von c. f.-Stücken dar:

1. als „undifferenzierte Terzstruktur" im Diskantieren zum jeweiligen Halteton des c. f.,
2. als Stützung des c. f. durch einen fest fundierenden, in der Klangfolge aber nicht tonal gebundenen Baß,
3. als Ausdeutung gewisser Intervallschritte des c. f. im Sinne stereotyper Klausel-Stimmführungen.

Es zielten diese Untersuchungen nicht darauf, das Kunstwerk der mehrstimmigen c. f.-Komposition in eine Unzahl von Klauseln, seine Lebendigkeit in schematische Konstruktion aufzulösen. Im Gegenteil: hat man die scheinbar so

---

[1] Johannes de Grocheo: „Tenor autem est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum, et eas regulat et eis quantitatem dat quemadmodum ossa partibus aliis", E. Rohloff, *Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo,* Leipzig 1930, S. 119.

starren handwerklichen Grundregeln und Praktiken erkannt, so erfüllt mit um so größerer Bewunderung, mit welcher Meisterschaft nahezu unbegrenzter Abwandlung diese Regeln von den Komponisten gehandhabt werden; Bewunderung vor allem vor der Erfindung weitgespannter Melodien, deren Gestalt durch die episodisch auftretenden Verfestigungen in keiner Weise leidet und deren vielstimmiges Gewebe sich mannigfach verschlungen und ohne jemals abzureißen über die Gerüste hinzieht und das streng Regelhafte zum jeweils Eigentümlichen wandelt und erhöht.

Der Divertimento – Begriff bei Georg Christoph Wagenseil

von

GÜNTER HAUSSWALD

In der Gesellschaftsmusik des mittleren und späten 18. Jahrhunderts spielt der Begriff des Divertimento, der aber noch keineswegs genügend geklärt ist, eine wichtige Rolle. Als charakteristische Form der Instrumentalmusik wird er von der Entwicklung des Konzerts[1] einerseits und der Sonate[2] andererseits überstrahlt, obwohl beide einen divergierenden Ablauf zu verzeichnen haben. Das Konzert, vornehmlich bei Mozart[3], erscheint als hochreifes Spätglied innerhalb einer kontinuierlichen Linie des Jahrhunderts, die Sonate dagegen, vornehmlich bei Carl Philipp Emanuel Bach[4], ist als Basis eines neu aufbrechenden „expressiven Klavierstils" zu werten, der in wachsendem Maße zentrale Bedeutung gewinnt. Gegenüber diesen beiden Instrumentaltypen steht das Divertimento im Schatten der Entwicklung. Als verfeinerte Spätform der einst übermächtigen Suite[5] zeigt es nicht eine Potenzierung der Kräfte, sondern läßt eher eine Abschwächung in der musikalischen Substanz erkennen. Mit seiner Neigung zu solistischer Besetzung wird es abseits der Sinfonie zum wichtigen Wegbereiter der Kammermusik. So steht das Divertimento, von Moser als „Tanzkette des 18. Jahrhunderts in Solobesetzung"[6] definiert, im Zwielicht der Ereignisse. Als typische Übergangsform wird es zum Sammelbecken all jener Bestrebungen, die auf ein neues geistiges Prinzip der Gestaltung abzielen. Das Divertimento empfängt aus der höfischen Gesellschaftsstruktur wesentliche Impulse und entwickelt sich zu geistreicher Unterhaltungsmusik, damit die Ursprungsbedeutung des Begriffs aufs neue erfüllend. Im Gegensatz zu den Mannheimer Sinfonikern lassen sich diese Vorgänge deutlich in der Wiener Schule verfolgen. Eine Persönlichkeit wie Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) hat mit seinen Klavierdivertimenti entscheidenden Anteil daran.

---

[1] A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig 1905.

[2] H. Mersmann, *Die Kammermusik*, Leipzig 1933.

[3] F. Blume, *Die formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte Mozarts*, Mozart-Jahrbuch II, München 1924.

[4] E. Bücken, *Die Musik des Rokoko und der Klassik*, Potsdam 1929.

[5] K. Nef, *Geschichte der Sinfonie und Suite*, Leipzig 1921.

[6] H. J. Moser, *Musiklexikon*, Berlin ³1951.

Über das Leben Wagenseils unterrichtet die Kurzbiographie von K. Horwitz[1]. Eitner[2] bezeichnet den Schüler von Johann Joseph Fux (1660–1741) im Anschluß an Köchel[3] zunächst als „Hofscholar", der dann zum „Komponisten", „Organisten" und „Musikmeister" der Kaiserin Maria Theresia aufstieg. Als Lehrer von Franz Dussek (1736–1799) und Johann Schenk (1753 bis 1836), der wiederum das Erbe an Beethoven weitergab, nimmt er eine achtbare Stellung ein. Die Zeitgenossen rühmen namentlich sein hervorragendes Klavierspiel. So lautet das Urteil von Burney[4], daß er „auf eine sehr feurige und meisterhafte Art" das Klavier spiele, und Schubart[5] hebt hervor, daß seine Sonaten und Konzerte „beide Fäuste in rasche Bewegung" setzen. Es kann vermutet werden, daß Wagenseil 1756 auf seiner Kunstreise nach Berlin auch Dresden berührte. Die große Zahl seiner hier lagernden Konzerte und Divertimenti in zeitgenössischen Abschriften spricht für eine Wertschätzung des Komponisten am sächsischen Hofe. Die Forschung hat sich verschiedentlich eingehend mit Wagenseil beschäftigt. W. Vetter[6], der ihn als einen Vorläufer Glucks kennzeichnet, entwirft zugleich ein treffliches Porträt, wenn er ihn als eine „weiche, ja romantisch-sensible Natur" und als einen „eigenbrötlerischen Gesellen" bezeichnet, der kaum das Besondere seines Schaffens ahnte. Über Wagenseil als Sinfoniker geben die Arbeiten von R. Sondheimer Aufschluß. Er weist besonders auf die Ausbildung des „Details im dualistischen Sinne"[7], des weiteren auf „großformale" und „kleinformale"[8] Satzgestaltung hin. Der Klaviermusik widmet J. Pelikant eine besondere Studie[9]. Wenn in der folgenden Darstellung die Klavierdivertimenti Wagenseils einer gesonderten Betrachtung unterzogen werden, so geschieht es deshalb, um den immer noch vieldeutigen Begriff des Divertimento einzuengen. Es standen hierzu in Dresden dreißig Werke in einer geschlossenen Folge von fünf Gruppen zu je sechs Werken[10] zur Verfügung. Die Eitnersche Angabe von den sechs dort befindlichen Divertimenti ist zu berichtigen[11]. Es handelt sich um zeitgenössische

---

[1] Einleitung zu DTÖ XV, 2.

[2] R. Eitner, *Quellenlexikon*, Leipzig 1904.

[3] L. Köchel, *Johann Joseph Fux*, Wien 1872.

[4] Ch. Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Flandern bis Wien*, Hamburg 1773.

[5] Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Stuttgart 1839.

[6] W. Vetter, *Georg Christoph Wagenseil, ein Vorläufer Christoph Willibald Glucks*, ZfMw VIII, 1926.

[7] R. Sondheimer, *Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie*, AfMw IV, 1922.

[8] R. Sondheimer, *Die Sinfonien Franz Becks*, ZfMw IV, 1922.

[9] J. Pelikant, *Die Klavierwerke Wagenseils*, Wiener Diss. 1926.

[10] Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 3042 T/1.

[11] Ähnliches gilt auch von den Konzerten. Eitner verzeichnet in seinem *Quellenlexikon* nur „11 Concerti pour le Clavecin" sowie „15 Concerti a 2 Cembali". Tatsächlich vorhanden sind B Dresden: „14 Concerti per il Cembalo con stromenti, St., Mus. 3042 0/1; 1 Concerto per il Cembalo con stromenti, nur P., Mus. 3042 0/2;

Abschriften, von denen ein zweiter Manuskriptband, eine vorangestellte, aber nicht als solche bezeichnete Klaviersuite und sieben Divertimenti enthaltend, einen Doppelbeleg bildet[1]. Im Neudruck erschienen vier „Divertimenti da Clavicimbalo", herausgegeben von F. Blume[2].

Innerhalb des Gesamtschaffens von Georg Christoph Wagenseil nehmen die Dresdner Divertimenti durchaus eine zentrale Stellung ein. Durch ihre große Zahl wie durch ihre Gestaltung werden sie zum Spiegelbild der Kunstgesinnung jener Zeit. In ihrem Klangstil sind sie eindeutig für das Cembalo bestimmt. Damit scheiden alle weiteren, für den Divertimentobegriff möglichen Klangkombinationen, etwa für Bläser, Streicher oder auch gemischte Besetzungen, aus. Im Gegensatz zu Mozart[3] mit seiner überraschenden Vielfalt in den Klangfarben wie in der Stimmigkeit, im Gegensatz auch zu Josef Starzers[4] Streichquartettstil bedeuten die Klavierdivertimenti Wagenseils eine Verdichtung und Einengung des Divertimentobegriffs. Der Gedanke einer Improvisationskunst, wie er ursprünglich dem Divertimento anhaftet, ist aufgegeben zugunsten einer Entwicklung, die das solistische Element in der Kammermusik in den Vordergrund stellt. Mozart löst sich erst allmählich vom bläsergebundenen Suitengeist und stößt durch eine Intensivierung des motivischen Linienspiels zu einer mehrsträhnigen Streicher-Kammerkunst vor. Als Endglied darf vielleicht das Divertimento K. V. 563 für Violine, Viola und Violoncello angesehen werden. Wagenseil schließt diese Problemstellung einer differenzierten Klanggruppe durch eine solistische Cembalobesetzung aus. Beide, er wie auch Mozart, rücken entschieden vom Suitenprinzip ab, jedoch entwickelt der Salzburger Meister das Divertimento zur gesellschaftsgebundenen Kammermusik, dabei vom Bläserstil zum Streicherklang fortschreitend, während der Wiener „Hofkompositeur" seine Divertimentokunst zur modisch aufbrechenden Klavierkunst, vorab zur Sonate, in Beziehung setzte.

Eine Analyse der Dresdner Divertimenti ergab, daß sie in ihrer großformalen Anlage fast durchweg dreisätzig gehalten sind. Rascher Eröffnungssatz, langsamer Mittelsatz und Menuett als Schlußsatz darf als Grundtypus angenommen werden, der mitunter dahingehend modifiziert wird, daß das Menuett an die Stelle des langsamen Satzes rückt und ein weiterer rascher Schlußsatz folgt. Damit ist eine sonatenhafte Anlage gegeben, die eine Grund-

15 Concerti a due Cembali, St., Mus. 3042 0/3; 1 Concerto per il Cembalo con stromenti, St., Mus. 3042 0/4; 1 Concerto per il Cembalo, nur Cemb.-St., Mus. 3042 0/4 a; 1 Concerto per il Cembalo con stromenti, nur P., Mus. 3042 0/5; 1 Concertino per il Cembalo con stromenti, nur Cemb.-St., Mus. 3042 0/6; 6 Concerti per il Cembalo con stromenti, P., Mus. 3042 0/7".

[1] B Dresden Mus. 3042 T/2; es entsprechen Nr. 1 = I, 2; Nr. 2 = I, 1; Nr. 3 = III, 3; Nr. 4 = VI, 1; Nr. 5 = VI, 2; Nr. 6 = VI, 3; Nr. 7 = III, 5.

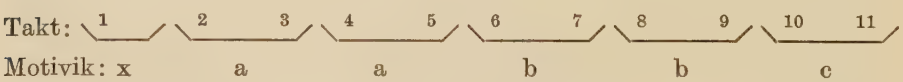
[2] Nagels Musikarchiv Nr. 36.

[3] G. Hausswald, *Mozarts Serenaden*, Leipzig 1951.

[4] Divertimenti C-dur und a-moll; DTÖ XV, 2.

forderung der Suite und des späteren Divertimento nach einer kontinuierlichen Satzkette nicht mehr verwirklicht. Ein als modern empfundenes Formprinzip hat sich durchgesetzt und den Divertimentobegriff in seiner ursprünglichen Substanz angegriffen. Gelegentlich schimmert noch Suitengeist in den wenigen Viersatzbildungen hindurch. So taucht in Divertimento I, 4 plötzlich eine „Polaccha" auf. In Divertimento V, 5 ist der Folge eine „Ricercata" im Sinne eines Praeambulums vorangesetzt; in den Divertimenti I, 6 und V, 6 finden sich zwei Menuette; in dem dreisätzigen Divertimento II, 4 ist das abschließende Presto eine typische „Gigue". Solche Erscheinungen sind als Suiten-Reminiszenzen zu bewerten. Sie lassen die historische Wurzel der Gattung ahnen. Wichtiger jedoch erscheint bei Wagenseil der Wille zur klassischen Sonate, der im Divertimento III, 6 mit seiner viersätzigen Architektur deutlich erkennbar ist. Einem beschwingten *Allegro* folgt ein kühn improvisatorisches *Largo,* dem sich ein höfisches *Menuett* mit einem volksmusikantischen *Spiritoso* im Haydn-Stil anreiht. Damit ist von der formalen Seite her der Divertimentogedanke aufgegeben.

Unter diesem Aspekt muß die Innenstruktur der ersten Sätze aufschlußreich sein. Fast durchweg läßt sich eine Dreiteiligkeit im Sinne eines Sonatensatzes feststellen. Als Beispiel diene Divertimento I, 1. Ein Thema entwickelt sich zur Dominante, ein wenig unterschiedlicher Nebengedanke setzt auf neuer harmonischer Basis ein und kadenziert dominantisch vor dem Wiederholungszeichen ab, damit den „Sammelsatz" beschließend. Die „Durchführung" greift auf den Hauptgedanken zurück und schließt in der Dominanttonart ab. Unvermittelt erfolgt in der Tonika die „Reprise", transponiert folgerichtig den Nebengedanken in die Tonika und spiegelt deutlich die Formstruktur der Sonate. Ein Divertimentoproblem wird damit kaum berührt; es sei denn, man deutet den unkontrastierenden Nebengedanken als wenig sonatengemäß. Das Divertimentohafte liegt demnach nicht in der Form, sondern muß in der musikalischen Substanz zu suchen sein. Eine Analyse des Divertimentothemas gibt darüber Aufschluß. Der Hauptgedanke besteht aus einer kurzen Tonikabestätigung, der ein zweitaktiger Einfall folgt, der sogleich notengetreu wiederholt wird. Ein neuer Gedanke, wiederum zweitaktig, wird ebenfalls sofort noch einmal gebracht. Eine dominantische Kadenzklausel mit Triller und Vorhaltsbildung schließt die Eröffnungsgruppe ab, so daß sich folgendes Bild ergibt:



Dieser Themenbau ist als typisch anzusprechen. Er zeigt eine starke Neigung zum Detail. Der singuläre Einfall wird hoch bewertet und durch hartnäckige Wiederholung bestätigt. Beständige Einschnitte hemmen eine groß-

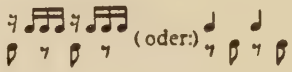
linige Entfaltung. Kleingliedriges Motivmaterial, im Werte gleichbedeutend, wird aneinandergereiht, wobei sich der Echogedanke aus einer älteren Cembalopraxis aufdrängt. Kurzmotivik bestätigt den Sinn für minutiöse Kleinmalerei. Ein Mosaikstil wird deutlich, der ganz bewußt einem komplexen Sonatenthema Mozarts aus dem Wege geht. Dort führt die Fülle der Gedanken zu immer neuen organischen thematischen Ausformungen. Wagenseils Thema zeigt keineswegs Mozarts „Kontrastthematik" oder dessen Sinn für das „dialektische Thema" [1], sondern es lebt von an sich gleichwertigen und gleichgearteten Einfällen, die im Grunde alle in einer Ebene liegen. Wagenseil verzichtet demnach auf psychologische Problematik in seiner Themenbildung. Ihm kommt es darauf an, durch ganz knappe, überraschende Motivgebilde, die alle aus der gleichen Substanz geboren sind, seine Zuhörer zu fesseln und zu unterhalten. Deshalb erscheinen seine Themensplitter auch stets vordergründig und sind auf durchgehende spielerische Wirkung abgestimmt. Ihr Reiz liegt in der Kürze, in der Vielfalt und in ihrer sofortigen Wiederholung, die gleichsam dazu berufen ist, das geistvolle Neue noch einmal zu bestätigen. Wagenseil präzisiert daher den Divertimentobegriff nicht von der großformalen Seite der Sonate her, sondern ausschließlich aus der Perspektive eines thematischen Mosaikstils.

Wie sehr er diese Eigenart, die ihn unzweideutig der Wiener Schule zuweist, zum Prinzip seiner Divertimentomusik erhebt, beweist die weitere Arbeit mit dem Kleinmaterial. So wird in der Reprise von Divertimento I, 1 der Abschluß des Hauptgedankens in der Tonika durch eine nochmalige, an sich nicht notwendige Wiederholung der letzten Motivgruppe bestätigt. Kurz darauf erscheint der Gedanke aus dem Seitensatz nicht nur zweimal, sondern gleich viermal. Andernorts ergeben sich Rediktbildungen, werden kurzthematische Einfälle überhaupt unterdrückt, doppelt wiederholt oder umgestellt. Darin zeigt sich eine suitenverwandte thematische Reihungstechnik, die sich im Nacheinander der Gedanken abwickelt. Dieses Verfahren, das als horizontaler Mosaikstil bezeichnet sei, muß als typisch angesprochen werden. Die Gleichwertigkeit der Einfälle im Hinblick auf ihre thematische Bezogenheit gestattet jenes leichtwiegende Kräftespiel, das letzten Endes auf einem plastischen Variierungsprinzip aufgebaut ist, das diese Musik in die Ebene echter unterhaltsamer Spielmusik hebt und damit einer tieferen thematischen Auseinandersetzung entzieht. So dürfte dieser durchbrochene Stil in der waagerechten Ebene mit seiner Verschiebungs- und Wiederholungstechnik als Kriterium für eine divertimentohafte Gestaltung anzusprechen sein.

Eine Betrachtung des Satzstiles führt zu weiteren stilkritischen Beobachtungen. Kurzthematik bedingt Pausenbildungen; ebenso drängen weibliche Themenschlüsse zu Zäsuren. Beides bevorzugt Wagenseil, wobei die Pause ihm

[1] H. Dennerlein, *Der unbekannte Mozart, die Welt seiner Klavierwerke*, Leipzig 1951.

zum wichtigen Mittel wird, den Satz durchsichtig zu gestalten. Dabei ergeben sich auffallende klavieristische Figuren, bei denen die Schwerpunkte durch Pausen in einer Stimme abgefangen sind oder bei denen auch eine charakteristische nachschlagende Wirkung erzielt werden soll:



Beispiele dafür bieten die Divertimenti III, 1; III, 5; IV, 1; IV, 2. Wuchtige, griffige Akkorde werden durchgehend vermieden. Der Satz ist meist zweistimmig und bringt nur gelegentlich eine dritte als harmonische Füllstimme. Das Ornament präzisiert die Schwerpunkte und rückt die pausendurchsetzte Gegenstimme besonders ins Blickfeld. Es zeigt sich eine starke Neigung zu durchbrochener Filigranarbeit, die auch hier einen lebhaften Sinn für Mosaikstil bestätigt, der sich aber in vertikaler Bindung der Klänge auswirkt. Ein solches Verfahren führt zu einer Klangauflichtung, zu einem reizvollen Nebeneinander von Hell und Dunkel fast im Sinne Schuberts, nicht aber im Sinne Haydns zu einer thematischen Motivverklammerung und Themenaufspaltung. Bei Haydn ist das Endergebnis die thematisch durchbrochen gearbeitete Kammermusik. Wagenseils Divertimentotechnik dagegen wird von einem klanglich vertikalen Mosaikstil bestimmt.

Die wenigen Bemerkungen mögen genügen, um die Dresdner Klavierdivertimenti Wagenseils zu beleuchten. Sie zeigen, wie stark der Begriff des Divertimento noch in der Wiener Frühklassik lebt. Wagenseil löst das Problem des geselligen Musizierens nicht von der formalen Seite her, sondern er faßt es von einer neuen geistigen Situation aus an, den Bedürfnissen seiner Zeit entsprechend. In der Architektur ist er der modischen Großform, der Sonate, verpflichtet; im Einfall wie in der gedanklichen Gestaltung jedoch entwickelt er durch einen horizontalen und vertikalen Mosaikstil einen Divertimentogeist, der auf vordergründiges, unterhaltsames Musizieren gerichtet ist. Es gelingt ihm nicht, zur schöpferischen Synthese im Sinne eines komplexen Themas vorzustoßen, wie es sich in Mozarts Klaviersonatenkunst einerseits und in seiner kammermusikalischen Divertimentokunst andererseits zeigt. Es gelingt ihm auch nicht, den durchbrochenen thematischen Motivstil der Haydnschen Quartettkunst zu entwickeln. Hier scheidet sich der Kleinmeister vom Genie. Wagenseil bleibt vordergründiger. In jedem Falle entfaltet er aus naiver, schöpferischer Spielfreude heraus für die Kammermusik einen Divertimentostil, der dem Musikempfinden und damit auch dem gesellschaftlichen Bewußtsein seiner Zeit entspricht.

Das melodische Hauptmotiv in Beethovens „Fidelio"

von

RUDOLF STEGLICH

Daß dur-moll-tonale Melodik nicht mehr recht zu verstehen ist, wo das Empfinden für ihre tonräumliche Dynamik verflacht, wird heute gewöhnlich verdeckt, indem man diese Tonalität, nicht etwa die zu ihrem lebendigen Verstehen nötigen eigenen Kräfte, als verbraucht erklärt. Der Musikforscher kann sich mit solcher Logik nicht zufrieden geben. Er muß sich bemühen, jene Kräfte in sich lebendig zu halten oder doch wieder zu erwecken, wenn er sich um Erfahrung und Erkenntnis solcher Musik bemüht. Und das wird besonders dringlich und schwierig sein, wenn er sich einem außerordentlichen Geiste wie Beethoven zuwendet, dessen Melodik durch die Kraft und Weite ihrer Spannungen überhaupt außerordentliche Anforderungen stellt.

Die Untersuchung der Melodik des „Fidelio" wird also zunächst die tonräumlich-dynamische Ordnung im Spannungsfeld der klassischen Dur-Moll-Tonalität ernst nehmen müssen, als etwas musikalisch Lebendiges. Nicht die Töne und Intervalle an sich, sondern ihre Funktionen im zentrierten und gestuften tonalen Kraftfeld bestimmen das Gesicht der klassischen Melodie.

Weiter gilt es, den Blick offenzuhalten für die besondere Beethovensche Art, melodische Strebungen auszuprägen: für seine Kunst motivischer Verdichtung und Wandlung. Darin hat es Beethoven gerade in den Jahren vor der Komposition des „Fidelio" in Werken wie der Klaviersonate in Es-dur op. 31, 3 und der Eroica zur Meisterschaft gebracht[1]. Es bleibt zu untersuchen, ob sich diese Meisterschaft auch im „Fidelio" bewährt.

Nicht weniger notwendig muß eine dritte Voraussetzung erfüllt sein, wenn man den „Fidelio" in Beethovens Sinne verstehen will: die Bereitschaft und die Fähigkeit, Beethovens Melodik als „inhalthabend"[2] im Sinne Beethovenscher

[1] K. v. Fischer, *Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*, Straßburg-Zürich 1948, weist nachdrücklich auf die „innendynamischen Spannungskräfte" in Beethovens Motivik hin. „Form und Motiv werden zu einer psychologischen Einheit" (S. 264). In dieser „organischen Untrennbarkeit von Form und Motiv kommt das Wirken der ‚zugrunde liegenden Idee' deutlich zum Ausdruck" (S. 268). Formkraft und Ausdruckscharakter der tonräumlich-tonalen Spannungen werden dabei allerdings nicht erörtert.

[2] A. Schindler spricht in seiner Beethoven-Biographie, [3] Münster 1860, I, S. 242, von Beethovens „Lehre, inhalthabende Kompositionen zu behandeln", die nie-

Humanität zu erfassen. Das möchte heute wohl manchem bedenklich scheinen. Wir haben aber ein denkwürdiges zeitgenössisches Zeugnis dafür, wie sich in der Oper das Humane musikalisch auswirkte, wie damals ein musikalischer Mensch, der nicht nur an der Oberfläche oder am Rande, sondern aus Grund und Mitte seiner Zeit lebte, Opern hörte. In Goethes „Faust" wird die Opernaufführung am Kaiserhofe mit den Versen charakterisiert:

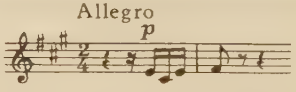
Und nun erkennt ein Geister-Meisterstück:
So, wie sie wandeln, machen sie Musik!
Aus luftigen Tönen quillt ein Weißnichtwie,
Indem sie ziehn, wird alles Melodie.
Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,
Ich glaube gar, der ganze Tempel singt!

Was wird Melodie? Die leibseelische Bewegung der wandelnd Dahinziehenden[1]. Ja alles ringsum, selbst das Steinwerk wird Gesang, ein musisch lebensvolles Ganzes, ein Gesamtkunstwerk von innen her kraft einer „Tonalität", die Mensch und Welt, Innen und Außen, Streben und Lasten erfüllt, verbindet, umfaßt, einer Tonalität, die nicht fachmusikalisch spezialisiert oder verabsolutiert ist oder gar als Fessel empfunden wird, als etwas, dem man „ausgeliefert" ist, das überwunden werden müßte. Für Beethoven bedurften „Religion und Generalbaß" – eben in jenem umfassenden Sinne – keines weiteren Disputierens[2].

Auf Grund jener Voraussetzungen wird also der Versuch, das melodische „Weißnichtwie" in Beethovens „Geister-Meisterstück" zu erfassen, ausgehen müssen von den charakteristischen Melodie-Verdichtungen, das heißt den bestimmenden Kopfmotiven der musikalischen Formglieder der Oper. Verhältnismäßig leicht überschaubar und vergleichbar, werden sie am besten den Zugang öffnen in Wesen und Strebung der Einzelglieder und danach des Gesamtgefüges, somit auch in die Beethovenisch-klassische Einheit von melodischer Strebung und humanem „Wandel".

*

Wenn sich der Vorhang zum ersten Aufzug hebt, zu Beginn des Duetts Marzelline-Jaquino, erklingt in den zweiten Violinen, Bratschen und Fagotten in eifrigem $^2/_4$-Takt-Allegro dreimal das viertönige Motiv:



mand in damaliger Zeit sich mehr angeeignet hatte als Frau Dorothea von Ertmann, die Beethoven seine „Dorothea-Caecilia" nannte.

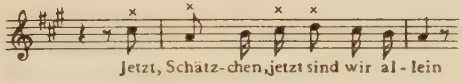
[1] Daß es sich hier nicht nur um eine poetische Lizenz handelt, bezeugt Goethe durch seine Bemühungen um die „Tonlehre": die Tonwelt offenbare sich „aus und an dem Menschen . . ., aufregend zur Begleitung den ganzen Körper und eine sinnlich-sittliche Begeisterung und eine Ausbildung des innern und äußern Sinnes bestimmend . . .".

[2] Schindler, Biographie [3]I, S. 162: „Er erklärte Religion und Generalbaß für in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputieren soll."

Aus ihm entfaltet sich dann das Duett; ja es eröffnet, wie sich zeigen wird, einen noch viel weiteren, über die ganze Oper sich erstreckenden Zusammenhang.

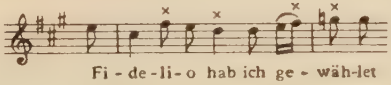
Zunächst könnte es freilich schon wegen des Beginns mit einem absteigenden Intervall fragwürdig scheinen. Heißt es doch in Paul Hindemiths „Unterweisung“: „Das absteigende Intervall ist wegen seiner Neigung zu Auflösung und Untergang unfruchtbar, aus ihm erwächst nichts“ [1]. Was für Hindemiths physikalistische Theorie gelten mag, gilt aber deshalb noch nicht für die humanistische Musik Beethovens. Wären doch sonst zum Beispiel auch die Fünfte und Neunte Sinfonie kaum begonnen schon zu Ende! Vielmehr humanisiert Beethovens „sinnlich-sittliche Begeisterung“ den elementaren Schwereniederdruck in ein schwereüberwindendes, ja das Wiederempor nur höher steigerndes Ausholen. Verglichen mit jenen Sinfonie-Anfängen ist das Anheben des ersten Fidelio-Duetts allerdings nur ein bescheidenes Beginnen, dem bescheidenen, ja beklommenen, stockenden „Wandel“ Jaquinos angemessen, doch eben in solcher Art auch problematisch: der ungestützte Ansatz in der tonikalen Quintspannung des *e'*, das Ausholen nur bis zur schwebenden Terz *cis'* hinab, das zweimalige Steckenbleiben auf der ausgesetzten Sexthöhe des *fis'*, bis endlich beim dritten Male das mit *crescendo sfp* gleichsam aufgepulverte Anheben weiterträgt – Beethovenscher Humor!

Als sich Jaquinos Aufregung so weit gelegt hat, daß er Worte findet: „Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein“, legt sich auch das Hauptmotiv aus der erregten Schwebe: es liegt nun melodisch wie taktrhythmisch dem Grundton auf:



gleitet auch wieder in ihn zurück mit entsprechendem Verlust an Schwungkraft. Immer wieder kommt Jaquino mit den Hauptpunkten seiner Rede auf das Hauptmotiv zurück, in der höheren, dominantischen Temperatur des *E*-dur: „Ich – ich habe – ich habe – zum Weib dich gewählet“, in der Fernspannung des *B*-dur: „Wann wirst du das Jawort mir geben?“, in ernüchtertem *G*-dur: „Du bist doch wahrhaftig von Stein“, und schließlich wieder in *A*-dur, doch ohne den beschwingenden Terzauftakt, fast schon resignierend: „Du hast mir so oft doch versprochen . . .“, – so wie er wandelt, wird alles Melodie.

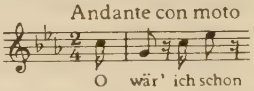
Marzelline greift gleich in ihrer ersten Antwort, mit leisem Humor, Jaquinos Motiv auf – was sie nicht so leicht könnte, wenn ihr Wandel dem seinen nicht recht verwandt wäre. Nur einmal wird sie höheren seelischen und melodischen Ausdrucks fähig, im Gedanken an Fidelio:



[1] *Unterweisung im Tonsatz I*, Neue erweiterte Ausgabe, Mainz 1940, S. 223.

Das ist der innere, auch musikalische, mit der Steigerung des Hauptmotivs auf die dramatische Entwicklung vordeutende Höhepunkt des Duetts.

Er weist zunächst hinüber zur folgenden Arie Marzellinens. Da ist jenes Hauptmotiv noch weiter gesteigert, in die dem offenen, hellen *A*-dur entgegengesetzte *c*-moll-Sphäre hinein, dazu zeiträumlich-rhythmisch wie tonräumlich-melodisch zu größerer Weite und Tiefe. Im Andante con moto ($^2/_4$) holt es von der hohen Tonika *c''* zur Unterquarte *g'* aus und hebt sich dann über das *c''* empor zum *es''*, eine Sexte hoch:



Wie weitet sich das gegenüber jenem Beginn Jaquinos, wenn auch verschleiert durch die „bedrückte" Mollterz, die im Moll-Teil der Arie nur wenig und flüchtig überschritten wird. Wie weitet sich's erst im zweiten, dem *C*-dur-Arienteil, wo die Hebekraft des *c''-/ğ'-c''-es''* sich im *g'-/ć''-e''-g''* bis zur plagalen Oktavgrenze empor auswirkt, in einem eben durch das ausholende Anheben des *c*-moll-Motivs im rechten Wortsinne motivierten Aufschwung. Das ist eine für den Klassiker Beethoven typische Motivierung der Großform, des Zusammenhangs der Formglieder. Der nicht solcherweise mit-motivierende Hörer und Beurteiler müßte folgerichtig, wie es tatsächlich geschehen ist, feststellen, daß der klassische Satz „aus heterogenen Splittern zusammengesetzt" sei[1].

Man hat gemeint, Beethoven erweise sich in dieser Marzellinen-Arie als schlechter Menschenkenner, denn solche Ausweitung übersteige den Empfindungskreis des einfachen Mädchens. Aber es handelt sich hier wie schon an jener Höhenstelle des Duetts nicht um das, was das Mädchen an sich ist, sondern um das, was es über sich selbst hinaus erhebt: es geht um die unwillkürlich erhebende Wirkung der großen Persönlichkeit Leonorens auf die Umwelt und damit um ein Hauptstück des Beethovenschen deutschen Humanitäts-Idealismus.

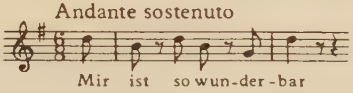
Nur diesem verdankt auch der folgende Quartettkanon sein Dasein, nur aus diesem ist er zu verstehen. Wurde doch der Text erst für Beethovens Komposition geschrieben und der Übersetzung des französischen Textbuchs J. N. Bouillys eingefügt[2]. Gewiß auf Beethovens eigenes Verlangen; denn hier, wo Leonore zum erstenmal erscheint, zu Rocco, Marzelline und Jaquino tritt, ist es für Beethoven Forderung der inneren Wahrheit des Dramas – auch gegen die Forderung des Theaters nach äußerem dramatischen Fortgang –, daß die Musik Wesen und Wirkung der großen Persönlichkeit in ihrem menschlichen

[1] *Mozart-Jahrbuch* 1950, S. 87.

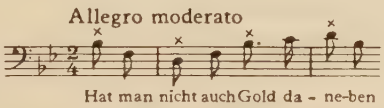
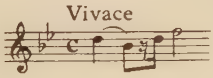
[2] A. Sandberger hat Bouillys französischen Text (Paris 1798) und Sonnleithners Bearbeitung (Wien 1805) im Anhang seiner *Beethoven-Aufsätze* (2. Bd. der ausgewählten Aufsätze zur Musikgeschichte, München 1924) mitgeteilt. Dort hat er S. 141 ff. auch einige Bemerkungen zur Textgeschichte des „Fidelio" aufgenommen, die zuerst im AfMw II, 1920, S. 403 ff. erschienen.

Kreise durch einen eigenen Musiksatz offenbart. Wie hat Beethoven damit den Humanitätsgehalt des französischen Textes erst recht ergründet und gesteigert!

Welche Aufgabe hat Beethoven damit sich gestellt und allen, die sein Werk verstehen, wiedergeben und hören wollen! Das Unfaßlich-Beglücktsein Marzellinens, das schwiegerväterliche Schmunzeln Roccos, das ratlose Entsetzen Jaquinos, dazu die tiefe Sorge der heldenmütigen Frau um des Gatten Leben, all das ist im Banne der menschlichen Größe Leonorens unwillkürlich „wunderbar“ harmonisch-melodisch geeint: das ist der Sinn des Kanons[1]. Und wiederum ist es im Grunde jenes Hauptmotiv, das sie eint. Wiederum ist es sinnvoll gewandelt. Der ergriffenen, doch innerlich bewegten Spannung gemäß, im $^6/_8$-Andante sostenuto, beginnt es wieder mit der schwebend-gespannten Quint-Terz, hier in *G*-dur mit *d''*-/*ḱ'*. Wiederholend, verstärkend greift es bis zum Grundton *g'* hinab:

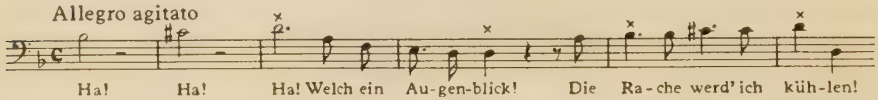


Dem Wiederaufwärts aber fehlt der eigentliche Willensausdruck durch den über den Dreiklang *g'-h'-d''* hinausführenden Stufenanstieg zum *e''* empor. Die Bewegung bleibt im gleichsam Unwillkürlichen des Grunddreiklangs *d''-h'-g'-d''* – wie schon die Harmonien der tiefen Streichinstrumente in den einführenden Takten Ausdruck sind des Unbewußten, Untergründig-Seelischen jener wunderbaren Wirkung.

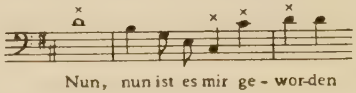
Wenn dann Meister Rocco als angehender, vorsorglicher Schwiegervater seine Arie von den Golddukaten singt, erscheint das Hauptmotiv in einer neuen Variante, die den erregten Schwebezustand im *B*-dur-Dreiklang (allegro moderato) derb-kräftig und selbstzufrieden-breit konsolidiert, freilich mit melodisch-rhythmisch betont eingeschränktem Terz-Horizont:

Welch anderen tonräumlichen Horizont und welche Straffheit des zielstrebig raumgreifenden Frisch-hinauf zur hohen B-dur-Quinte f'', zugleich mit der zeiträumlich weiter ausgreifenden Bewegung des $^4/_4$-Takt-Vivace hat das Motiv dagegen in dem Marsch, mit dem Pizarros Soldaten einmarschieren:

[1] R. Haas hat in einem Referat auf dem Kongreß der Wiener Beethoven-Zentenarfeier 1927 darauf hingewiesen, daß hier „die führende Macht der Titelheldin über ihre Umgebung zutage tritt“, *Kongreßbericht Wien* 1927, S. 136.

So unterscheidet Beethoven den sozusagen beamteten Wandel Roccos von diesem soldatischen!

Nun Pizarro, Leonorens Gegenspieler. Das klare *B*-dur fahlt in seiner Arie zu *d*-moll. Das *b*, eben noch als Haupt- und Grundton die Gewähr der Festigkeit von Welt und Leben, wird mit dem ersten Akzent der Instrumente und der Singstimme zur schneidenden Dissonanz. Pizarros Anheben von diesem *b* über *cis'* zur Höhe der authentischen Oktave *d'* im $^4/_4$-Allegro agitato wirkt wie eine Dämonisierung jenes Hauptmotiv-Anstiegs *cis'-e'-/fis'*. Und das ist nur das Anheben zu einer noch gewaltigeren Dämonisierung des Motivs: über vier Takte hinweg und nicht nur eine Terz oder eine Quarte tief ausholend, sondern durch die ganze authentische Oktave, vom *d'* bis zum *d* hinab wird das Motiv ausgespannt, im Abwärts gefüllt durch *a-f-/é*, im Aufwärts durch *a-/b̂-cis'*, doch so, daß der Motivumriß im großen deutlich bleibt:

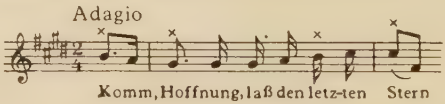


Im *D*-dur-Teil der Arie erscheint diese weite Themagestalt rhythmisch zusammengefaßter: in drei und zwei Takte; melodisch noch tiefer hinabgreifend: über eine None bis zum *cis;* harmonisch noch aufglühender, eben in *D*-dur:



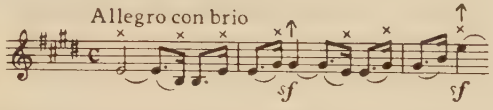
Welch ein Gegner steht hier gegen Leonorens Befreiungsplan! Erst jetzt wird die volle Schärfe der musikalisch-dramatischen Spannung, die schier übermenschliche Aufgabe Leonorens recht deutlich.

Da hiernach das erregte Rezitativ Leonorens „Abscheulicher, wo eilst du hin?" durch das äußere Geschehen hindurchdringt zum Kern ihres Menschentums und damit sich klärt zum Kristall der Arie, zu dem inneren warmen Leuchten des *E*-dur – welcher Gegensatz zu Pizarros ausbrechendem, kalt-heißem *d*-moll-*D*-dur! – und zu der weiten, großen, tiefgegründeten Bewegung des Adagio – welcher Gegensatz zu Pizarros Allegro agitato! –, da ist es wiederum jenes Hauptmotiv, das die Melodie anhebt und aus sich entfaltet: der Beginn in Quintspannung mit dem *h'*, das Ausholen zur Terz *gis'* hinab, das Aufstreben über die Quinte *h'* hinaus zur Sexte *cis''* des Grundtons:



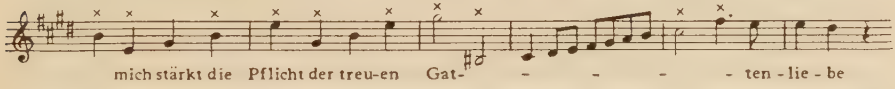
Was aber in jenem ersten Duett nur als kleinmenschliche Geste erschien, hier wird es wahrhafte große Humanitätsmelodie. Wie viel mehr Gehalt bekommt die begin-

nende Quinte *h'* durch die melodisch betonte Auftaktweitung, die Terz *gis'* durch die nachdrückliche Wiederholung, der Wiederaufstieg durch die melodische Füllung, die Zielhöhe *cis''* durch das Ergriffenwerden schon in der Strebung des Auftakts und dann durch die vertiefende und weitende Umfassung des Raumes *cis''-fis'!* Und wenn dann aus der Verinnerlichung des Adagio im Allegro con brio Leonorens Tatwille hervorbricht: „Ich folg' dem innern Triebe!“, so hören wir das schon vor Leonorens Worten vom obligaten Akkompagnement des Orchesters in einer hochaufflammenden, zwiefach gesteigerten Dreiklangvariante des Hauptmotivs:



Dabei wird der Aufschwung zwiefach gesteigert auch durch die charakteristisch Beethovensche Akzentuierung: zuerst durch Takt-Hauptakzentuierung nicht der melodischen Spitzen selbst, sondern der vorletzten Stufen *e'* und *gis'*, wodurch die von ihnen zum Gipfel hinaufführende melodische Strebung auch taktrhythmisch, durch den Wiederaufschwung der Taktbewegung zur „leichten“ Taktzeit emporgetragen wird, schließlich auch durch die *sf*-Sonderbetonung dieser emporgehobenen Spitzen *gis'* und *e''*. Solche Betonung einer „leichten“ Taktzeit zumal im Con brio bedeutet in Beethovens Musik ja nicht einen aus der Bahn werfenden Schwerakzent-Schock, sondern Steigerung der enthusiastischen Bewegung, verstärktes emporflammendes Brio[1].

Klar, rein, großzügig erhebt sich dann Leonorens Stimme aus dem Grundton *e'* im Hauptdreiklang mit dreimaliger Ausholbewegung des Hauptmotivs: von der Quinte *h'*, der Oktave *e''* und, noch weiter gespannt, von der Dezime *gis''* aus, – melodischer Kern der mit dem *gis''* ansetzenden „Koloratur“ (als gewaltiger Ausdruckssteigerung) ist ja *gis''-his'-/cis'-/cis''-fis''*,

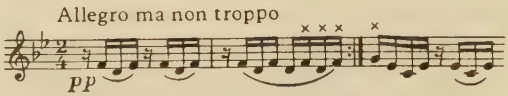


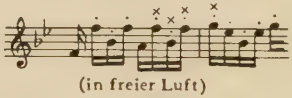
wie in der Schluß-„Koloratur“ der Arie *gis''-/e'-/e''-gis''-/h''*. Wie frei und gewaltig erhebt sich das verglichen mit jenem kleinen Beginn Jaquinos, wie hell und klar und tatkräftig verglichen mit der verhaltenen Dreiklangsmelodik des Quartettkanons, wie rein und groß und enthusiastisch verglichen mit der dämonischen Vermessenheit jener Pizarro-Arie! Immer wieder ergibt sich in dieser Musik der integren klassisch-idealistischen Humanität die Wandlung des Hauptmotivs aus der Verschiedenheit des menschlichen Wandels.

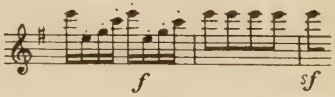
Im Finale des ersten Aufzugs kann der Gefangenenchor das Hauptmotiv naturgemäß nicht frei äußern. Aber es ist doch im Untergrund wirksam. Zu den

[1] Vgl. *Kongreß-Bericht Basel* 1949, S. 190 ff.

Worten der heraufsteigenden Gefangenen „O welche Lust!“ wiederholen die Violinen wieder und wieder seinen Ansatz, von der Quinte *f'* zur Terz *d'* hinab und wieder hinauf; er bleibt aber auch taktrhythmisch in der Schwebe, ohne festen Halt der drei Sechzehntel nach der Taktschwerpunktpause, und mündet wieder ins Leere, in die nächste Schwerpunktpause, bis im fünften Takt endlich die Sexte *g'* erreicht wird, – Beethoven hebt dieses *g'* durch den betonenden Keil deutlich hervor und zugleich von dem Neubeginn *es'-c'-es'* ab:

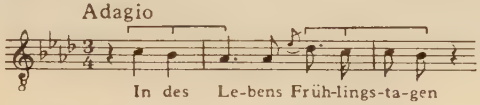


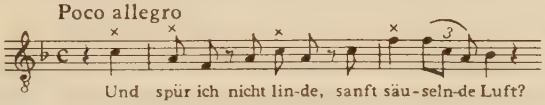
Dann aber, zu den Worten „in freier Luft den Atem leicht zu heben“ (zu heben!), hebt sich auch in den Violinen, während die Singstimmen im schlichten akkordischen Satz gebunden sind, das Hauptmotiv leicht und frei empor, von der hohen Quinte *f''* bis zum Grundton *b'*, ja dessen Leitton *a'* ausholend und zum *g''* aufsteigend, nicht mehr legato, sondern jeden Ton stakkatierend, das heißt nicht schlechthin „abstoßend“, sondern federnd abhebend:

Von den weiteren Varianten des Motivs, die sich im Verlauf des Satzes ergeben, sei nur noch jene angeführt, die sich auf dem Höhepunkt des Satzes, zu den Worten des Solo-Tenors „Wir werden frei“, im ganzen Orchester zur Terzoktave weitet:



Für die Arie des eingekerkerten Florestan zu Beginn des letzten Aufzugs den rechten Text zu bekommen, ist Beethoven nicht leicht geworden. Schon Sonnleithner, der Bouillys französisches Original für ihn übersetzte und einrichtete, mußte ihm an Stelle der drei französischen Couplets einen zweiteiligen Arientext männlicheren Charakters setzen. Dessen zweiten Teil mußte dann Treitschke für Beethovens dritte Fassung umgestalten aus einer lyrischen Erinnerung zu einem ekstatischen Ausblick in die zukünftige Freiheit – obwohl dem Literaten bedenklich schien, daß „ein dem Hungertode fast verfallener Bravour singen“ solle. Nun, an Bravour dachte Beethoven wahrhaftig nicht. Seine Überzeugung von dem, was eine Humanitätsoper leisten solle, forderte aber, daß die Musik mit dem Erscheinen Florestans auch dessen mannhaften Idealismus deutlich mache. Dazu genügte ihm nicht eine wehmütige Erinnerung des Helden. Schon der Text mußte ein Stück zielvollen, idealistischen Lebensweges sein, ein Weg vom Es-in-sich-haben zum Aus-sich-heraus-wirken, vom

Quellraum der Seelen- und Charakterkräfte in den Tatraum der Welt, wie es auch die Themenentfaltungen der Beethovenschen Instrumentalwerke sind. Das war der französische Urtext nicht, und die erste Fassung seines Fidelio-Textes war auf halbem Wege stehen geblieben, erst die letzte genügte seinen Absichten.

Schon zu Beginn der beiden Arienteile ist der Gegensatz von Nachinnen und Nachaußen deutlich. Unmöglich kann dem *As*-dur-Adagio Florestans, „In des Lebens Frühlingstagen ist das Glück von mir geflohn“, das ausholend emporstrebende Hauptmotiv voranstehen. Ihm entspricht der Ansatz in der verhalteneren Schwebe der Terz, die sich in den Grundton hinabsenkt – verwandt dem Terzabwärts zu Beginn der Leonoren-Arie. Die Größe und Weite der inneren Spannkraft kommt dennoch zum Ausdruck in der gesteigerten, erhöhten Wiederholung des *c'-b-/ás* durch *des'-c'-/ć'-b:*

Auch aus Florestans Munde aber erklingt jenes Hauptmotiv, wenn sich das *As*-dur-Adagio zum *F*-dur-Poco-Allegro wandelt. Da erscheint es „in einer an Wahnsinn grenzenden, jedoch ruhigen Begeisterung“, in einer Gestalt, die seiner Erscheinung am entsprechenden Ort der Leonoren-Arie, zu Beginn des Allegro con brio, nächstverwandt ist:



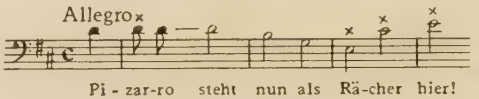
Welch ein Zeugnis der aus dem Grunde schöpfenden und zusammenschauenden Kraft Beethovens!

Nun verwandelt auch Florestan das in Quintspannung beginnende Abwärts in ein Ausholen nach oben, sogar zur authentischen Oktavhöhe *f'* hinauf, melodisch gesteigert durch das bis zum Grundton *f* hinabgeführte und mittwegs vom *c'* aus nochmals bekräftigte Ausholen, rhythmisch beschwingt nicht nur durch die ekstatisch „abgerissene“ Deklamation, vor allem auch durch die begeistert emporschwingenden, als Anschwünge (nicht etwa Schwereakzente!) „zählenden“ zweiten und vierten Taktviertel. Hier wie in jenem *E*-dur-Allegro con brio Leonorens das gleiche Streben im Grunde, seelisch wie musikalisch, dort aber in der ungeminderten Vollkraft Leonorens, hier in der Erschöpfung des nur noch von geistigen Kräften am Leben gehaltenen Florestan. Und wie hebt sich auch in Florestans Munde das melodische Hauptmotiv empor über alles, was Jaquino, Marzelline, Rocco und Pizarro aus ihm machten!

In den Ensemblesätzen, die nicht auf eine einzige Gestalt hin arienhaft verdichtet sind, sondern auf den Zusammenstoß der Kräfte in der dramatischen

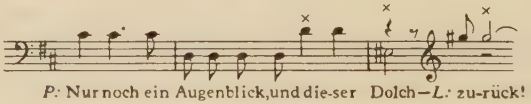
Handlung, steht das personale Hauptmotiv naturgemäß nicht so voran. Daß aber auch hier Beethovens Musik immer „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" ist, dafür nur ein Beispiel: warum ist im Kerkerduett Leonorens und Roccos der Sechzehntellauf der tiefen Instrumente aufwärts gerichtet, während der aus der Grube gehobene Stein natürlicherweise abwärts „über die Trümmer rollt"? Doch wohl, weil hier nicht der Stein und sein Rollen Musik wurde, sondern Leonorens Aufwallung angesichts des nun für den Gatten geöffneten Grabes.

Allein im Quartett des zweiten Aufzugs, auf der Höhe des dramatischen Zusammenpralls, treten Pizarro-Varianten des Motivs wieder in den Vordergrund. Gleich die ersten Orchestertakte beginnen mit einer außerordentlichen Steigerung jener *D*-dur-Fassung aus der Pizarro-Arie („Nun ist es mir geworden, den Mörder selbst zu morden"), im melodischen Umriß: *ḋ''-/é'-ê''-/ǵ''* und *é''-/fis'-fis''-/ḧ''*. Und auch die Stimme Pizarros, vom tiefen *H* im elften Takt allmählich die fundamentale Linie in Halbtonstufen emporhebend, steigert sich zu der die drohende Oktave *e-e'* umgreifenden Variante:

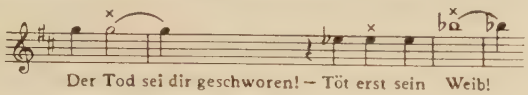


Im ganzen entfaltet sich dieser Satz als eine Durchführung hauptsächlich der Pizarro-Variante des Hauptmotivs, in gewaltigem zusammenschließendem Zuge wachsend gespannt durch eine außerordentliche Steigerung des zielstrebigen Stufenanstiegs des Hauptmotivs – was wird hier aus jenem *e'-/fis'* des ersten Duetts! –, eine weitzügige Steigerung, die mit Pizarros tiefem *H* im elften Takt anhebt und in Leonorens zweimaligem hohen *b''* ihr Ziel findet, das dann im Trompetensignal harmonisch fundiert wird. Auf diesen motivisch-harmonischen Zusammenhang, ob dem Hörer bewußt oder nicht, gründet sich die außerordentliche Wirkung dieser Stelle.

Es kennzeichnet die beiden Gegner, daß jenem brutalen Niederdruck Pizarros im Septakkord *ḋ'-/ḧ'-ġ'-/é*, gefolgt von dem steilen Oktavaufwärts *é-cis'-/é'*, Florestan mit dem großen, klaren, vollen Aufstieg der Hörner und Trompeten im reinen Naturklang der *D*-dur-Terzoktave *fis-fis'* entgegentritt und seine Stimme das hohe *fis'* faßt und festhält, Pizarros *e'* um so klarer und heller übergipfelnd, da zur höheren Sekunde noch der hellere Tenorklang hinzukommt. Dieses *fis'* aber und die Reaktion Pizarros, der es von unten her angreift, mit der Grundlinie seiner hinabgreifenden Septimen *a-H, h-cis, cis'-d, d'-eis'*, werden wieder übergipfelt durch den Nonenaufgriff zum hohen Sopran-*gis''*, das Leonore Pizarro entgegenschleudert: „Zurück!"



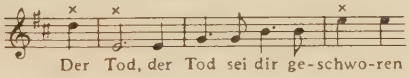
und dieses endlich durch Leonores „Der Tod sei dir geschworen . . . töt erst sein Weib!“ mit dem Aufschwung *g''-es''-/b''*:



Hier führt die seelisch gespannteste und doch zugleich, wie in jenem Kanon, mit der reinen Naturkraft des Dreiklangs bewirkte Steigerung des Hauptmotivs auf den höchsten Gipfel.

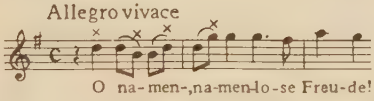
Auch während der folgenden hochgespannten Strecke, in der dieses *b''* über allem fortwirkt, noch einmal von Leonore ergriffen zu den Worten „Verderben dir!“, wird das musikalische Geschehen wesentlich von dem Hauptmotiv bewegt: erst in der verdichtenden und vervielfachenden Sechzehntelbewegung der Streicher als obligates Akkompagnement der lodernden Empfindung Leonorens: „Ich bin sein Weib, geschworen hab ich ihm Trost . . .“:

dann, da die höchste Erregung auch in ihrer Stimme selbst hervorbricht, in mächtigen, in ihrem Munde geradezu ungeheuerlichen Ausweitungen des Motivs, jenen Pizarros ähnlich, da keine andere Rettung möglich scheint:



und nochmals, eine Stufe höher, in der Oktave *fis'-fis''*, die nach erneut vom *d''* ansetzender stufenweiser Steigerung durch das zusammenfassende *á'-cis''-e''-ġ''* – „Noch einen Laut –“ übersteigert wird, – bis endlich das Trompetensignal die Spannung durch die Harmonisierung jenes Gipfel-*b''* Leonorens wunderbar löst.

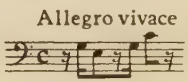
Im folgenden Duett Leonorens und Florestans bricht das Glücksgefühl frei hervor mit der Steigerung des Hauptmotivs zu „namenloser Freude“:



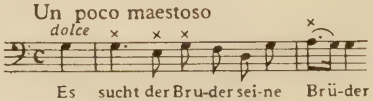
Welch innige Beziehung und zugleich welche Wandlung wird hier dem offenbar, der noch Florestans hellsichtig begeistertes „Und spür ich nicht linde, sanft säuselnde Luft“ im Ohr hat! Beidemale Einsatz mit Quintspannung, dann Ausholen und Aufschwung zur Höhe der authentischen Oktave. Dort aber nur kurzer Quintauftakt zur takthauptbetonten Terz und weiterem Abstieg in den Grundton; hier ein über drei Taktviertel geweiteter, dabei durch das Ausholen zur Terz hinab erst recht beschwingter Auftakt. Dort ein taktfüllendes, stockendes, erst im zweiten Anhub ins Ziel kommendes Aufwärts; hier ein den An-

schwung des Auftakts unmittelbar fortsetzender, schon im ersten Taktviertel die authentische Gipfelhöhe enthusiastisch fassendes Empor. Dort schon im nächsten Taktviertel ein Wiederabgleiten von der Höhe; hier ein enthusiastisches Festhalten, ja sogar eine Übersteigerung durch die Vorhalt-None *a''* auf dem nächsten Takthauptakzent. Und wie frei und offen lebt nun die Höhenstrebung des Motivs schon in den wahrhaft anhebenden und erhebenden ersten Takten des Orchesters auf! Ein Vergleich dieses Duettbeginns mit jenem ersten – nach *G*-dur transponiert *d'-h-d'-/é'* – kann ermessen helfen, wie weit und groß und erfüllt, beschwingt und doch fest gegründet im tonalen Fundament *G* Beethovens Hauptmotiv sich nun entfaltet hat.

Was den anwachsenden *C*-dur-Jubel des Orchesters zu Beginn des Finales und später auch als obligates Akkompagnement des Chores von innen, aus der Mitte des Satzes her melodisch beschwingt, ist wiederum das Hauptmotiv, das in den Bratschen und Violoncelli zur authentischen Oktave aufsteigt:



Auch die in weitem Zuge aufsteigende Höhenlinie der Geigen hebt es vom *c''* aus an: *c''-g'-c''-/d''*, *d''-g'-d''-/é''*. Der Chor des Volkes geht selbst naturgemäß einen melodisch schlichteren Gang, doch ebenfalls einen rhythmisch von innen her enthusiastisch beschwingten, wie der Orchesterpart bezeugt. Von der Menschenstimme selbst melodisiert aber erklingt das Hauptmotiv dann auf einem inneren Höhepunkt des Satzes, zu den Ministerworten „Es sucht der Bruder seine Brüder". In klarem *C*-dur, der Zieltonart des Humanitätsdramas, dreioktavig die Weite des Tonraums umfassend – von den Fagotten in der kleinen Oktave über die Klarinetten in der eingestrichenen bis zu den Flöten in der zweigestrichenen hinauf –, wiederum in der Quintlage, doch erfüllt und durchseelt wie in Leonorens *E*-dur-Adagio, so erscheint es hier, – in weitem poco maestoso-Vierviertelteltakt, als vollendete Humanitätsmelodie[1]:

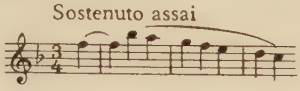


In dem *F*-dur-Herzstück des Finales, jenem Sostenuto assai, das anhebt, während Leonore Florestans Fesseln löst, greift Beethoven eine Humanitätsmelodie wieder auf, die er in einer der Bonner Kaiserkantaten zu den Worten gefunden hatte: „Da stiegen die Menschen ans Licht"[2]. Hier im „Fidelio" er-

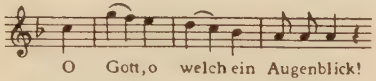
[1] Auch in der Freude-Melodie der Neunten Symphonie hat Beethoven das Wort „Brüder" melodisch eigens hervorgehoben, weil es ihm der Idealbegriff menschlicher Gemeinschaft ist.

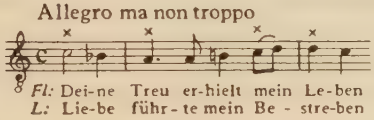
[2] L. Schiedermair, *Der junge Beethoven*, Leipzig 1925 S. 409. – Alfred Heuss, *Die Humanitätsmelodien im „Fidelio"*, ZfM Jg. 91, 1924, S. 545 ff.

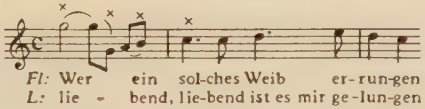
scheint sie im Zusammenhang des Ganzen als eine Entfaltung jener vordem zwischen den beiden Trompetensignalen visionär aufsteigenden weiten Flöten-Violoncell-Melodie und zugleich – in freiem Aufstreben und gelöstem Sichsenken – als überwölbende, ergänzende Krönung des Hauptmotivs, zunächst in der Höhenregion des Orchesters



dann als höchste, führende Stimme der menschlichen Gemeinschaft, im Munde Leonorens:

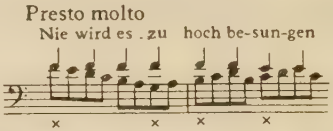


Rückerinnernd an diese *F*-dur-Mitte klingt danach im *C*-dur-Allegro ma non troppo nochmals das Hauptmotiv auf in einer Fassung, die denen der Leonoren-Arie und des Poco maestoso des ersten Finaleteils nahverwandt ist:

Auch hier mit Quintspannung beginnend, mit dem *c''* als Quinte des *F*-dur-Klangs, führt es doch in das *c''* als Ziel und Mitte der Tonika *C*-dur hinein, bleibt nicht mehr in der Schwebe. Wie aber steigert sich dann die Zielkraft des Motivs, mit welchem Jubelschwung umgreift und faßt das Ziel jene weitgespannte, große Auftaktvariante des Hauptmotivs, mit der Florestan und dann auch Leonore ihren Schlußgesang anheben, im eigentlichsten Sinne anheben – auf der hohen Quinte *g''* ansetzend, den ganzen Oktavraum hinab bis zum *g'* ausholend, wie im Triumph ins *c''* wiederaufsteigend:

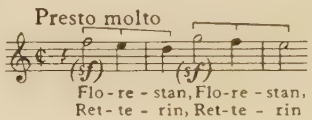


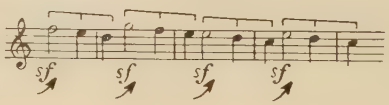
Aus diesem entflammten Anheben erwächst dann der Schlußgesang, dessen Melodie in einer letzten, außerordentlichen, bis zum *a''* hinaufgeführten Ausweitung des Hauptmotivs durch die Solostimmen gipfelt: *g''-b'-a'-a''* . . . „Nie wird es zu hoch besungen . . .“, „liebend sei es hoch besungen“. Das sind höchste Steigerungen persönlicher Melodie.

Die singende Gemeinschaft aber, hier im Allegro und noch mehr dann im letzten Allabreve-Presto molto, schließt sich in einfachen Melodieschritten zusammen, ja taktelang in Tonwiederholungen. Aber nicht, durchaus nicht, weil es der Gemeinschaft versagt wäre, „den Atem frei zu heben“! Auch ihre Melodie ist von der elementaren Kraft des Taktrhythmus beschwingt, von innen

her. Auch ihre Akzente schlagen nicht nur nieder, auch sie schlagen „Feuer aus dem Geiste" – eine Forderung Beethovens, die freilich nicht erfüllt werden kann, wo sich willkürlich oder unwillkürlich anderer Veranlagung oder Unterweisung zufolge, der Rhythmus „auf die Zeit klar und übersichtlich aufteilende Schläge beschränkt". Gerade jenen Chortakten des Allabreve-Presto molto, wo die Melodie nur gleichförmig zu hämmern scheint: „Nie wird es zu hoch besungen, Retterin des Gatten sein", gerade ihnen gibt Beethoven als obligates Akkompagnement jene Achtel-Läufe zuerst der Bässe, dann der hohen Violinen bei, die im Kern eine geradezu feuertrunkene Variante (*f'-g-h-c'*) jener enthusiastischen Auftaktform des Hauptmotivs sind:

„So, wie sie wandeln, machen sie Musik" – das gilt auch von dem Chor des Volkes: der höchsten gemeinsamen, alle verbindenden Begeisterung entspricht nicht ein melodisch und klanglich ausladender, voll und schön ausgesponnener Gesangston, sondern ein harmonisch getöntes und rhythmisch geeintes ekstatisches Sprechen.

Auch jenes Erinnerungsmotiv des eingekerkerten Florestan aus dem *As*-dur-Adagio cantabile erscheint – eine der wunderbarsten Motiv-Verwandlungen – auf der Höhe der letzten Steigerung wieder, als jubelnde Ausrufe der beiden Gatten und des Chores, wobei der fallende Rhythmus der absteigenden Terzzüge *c'-b-as, des'-c'-b* in steigenden Rhythmus gewandelt ist:



Und dieses Motiv führt zuletzt auch zur endgültigen, völligen Lösung der Spannungen. Die gewaltige Steigerung der Quint- zur Sextspannung in den letzten Chortakten durch das Emporstemmen vom *g''* über die chromatische Zwischenstufe zum *a''* hinauf – eine fast gewaltsam zur letzten Lösung drängende Verdichtung jener Strebung des Hauptmotivs, die zu Beginn der Oper mit dem *e'-/fis'* einsetzte – wird von den Singstimmen gelöst durch den lapidaren Quintschritt in den Grund- und Zielton *c''* hinab. Die Schlußtakte des Orchesters aber erfüllen und bekräftigen diese Quintsprung-Lösung dadurch, daß sie stufisch-melodisch ins Endziel führen mit den absteigenden Terzzügen jenes Motivs, die Aufschwünge des Allabreve-Rhythmus noch steigernd durch enthusiastische *sf*-Betonungen:

Damit ist das „Geister-Meisterstück" vollendet.

Es bleibt zu fragen, wie sich die drei Leonoren-Ouvertüren und die Fidelio-Ouvertüre zu den melodisch-motivischen Entfaltungen der Oper verhalten. Trifft es zu, was mit besonderer Schärfe schon Richard Wagner in seinem zu Beethovens 100. Geburtstag geschriebenen Beethoven-Aufsatz vertrat, daß vor allem die dritte Leonoren-Ouvertüre schon „das vollkommenste Drama in sich schließe", wogegen die dramatische Handlung „eine fast widerwärtige Abschwächung" sei? Dann müßte diese Ouvertüre eine im Vergleich mit der Oper außerordentlich gesteigerte Verdichtung jener Wandlungen des Hauptmotivs sein. Das ist aber weder in dieser noch in einer der andern Ouvertüren der Fall. Im Gegenteil! In ihnen geht es noch gar nicht um die Verdichtung von Lasten und Streben in ein den Schweredruck aktivierendes, in ein Ausholen zu beschwingtem Empor verwandelndes, ein handelndes Motiv, sondern erst um ein Entstehen und Umgrenzen, ein Eröffnen des elementaren dynamischen Raumes der Oper – dem Sinn der Ouvertüre gemäß.

In der ersten Leonoren-Ouvertüre geschieht das vor allem durch Exposition der Quintspannung, die sich zur Sexte hinauf steigert und wieder zur Quinte herabspannt. Über zwei Oktaven greift sie empor im einleitenden Andante con moto: zuerst vom *g* zum *a''* und zurück zum *g'*, dann (Takt 22 ff.) vom *g* zum *as''*, schließlich (Takt 35 ff.) vom *G* zum *as'* empor und zum *G* zurück. Rhythmisch-melodisch verdichtet und in die Höhensituation hinaufgehoben erscheint sie als Kern des Themas des Allegro con brio: *g''-a''-/á''-g''*. Auch die Coda lebt von ihr, noch in den letzten Takten vor dem geradezu gewaltsam vorläufigen Schluß. Daß inmitten des Allegros Florestans Adagio-Melodie erklingt, nimmt ebenfalls so wenig ein Glied der dramatischen Handlung vorweg, so wenig diese Melodie hier dramatisch wirkt: sie führt kontrastierend nur ein in eine Voraussetzung der Handlung, an ihre innere Tiefengrenze.

Noch sinnfälliger und verdichteter führen die zweite und dritte Ouvertüre mit ihrem Beginn, im Herabsteigen von der Quintspannung des hohen *g''* in dessen tiefe None *fis'*, die gleichsam den festen Boden unter den Füßen schwinden läßt, in die Tiefensituation ein und sogleich nach dieser Einführung in deren Elementarisches auch in den seelischen Gehalt durch jene Adagio-Melodie Florestans. Das ist, verglichen mit der ersten Ouvertüre, eine so genial zusammenfassende Lösung des Einführungsproblems, daß die Entstehung dieser Fassung nach jener ersten wohl gewiß ist. Zumal auch das Allegro-Thema hier wesentlich dichter ist als in der ersten Ouvertüre: wiederum ist es im wesentlichen die Quint-Sext-Spannung, die auf das Hauptmotiv der Oper vorbereitet, in der sozusagen vor-dramatischen, wieder in die Quinte zurückkehrenden Form *g/á-g*, zugleich aber mit gestrafftem, unmittelbarem Anheben aus dem Grundton und mit tieferem Nachhall: *é-èg/á--g/écÀG/Ǵ*.

Die dritte Leonoren-Ouvertüre verstärkt die charakteristischen Züge der zweiten durch Erweiterungen im Großen und ausgeprägtere Artikulierung be-

deutsamer Stellen im Kleinen. So hat Beethoven in der zweiten das Steigerungsmotiv des Hauptthemas, das zuerst als *f''-/h'-d''* erscheint, durch einen Bogen völlig gebunden; nun aber fordert er durch einen Keil betontes Abheben des Auftakts und durch einen Bogen nur über der aufsteigenden Endung mit deren Bindung zugleich betonten Neuansatz. Daraus ergibt sich eine wesentlich ausgeprägtere, gespanntere, schwungvollere Ausholbewegung als bei durchaus gleitender Tonverbindung. Von den Erweiterungen im Großen sei nur der große Aufwärtszug hervorgehoben, der vor dem letzten Tutti-Themaeinsatz im Schlußpresto bis ins *g'''* hinaufgreift. Denn nun erst wird das Thema, von dem höchst spannungsgeladenen *g'''* ausholend, mit außerordentlichem melodischem Schwung erfüllt, nun erst ist die Gipfelsituation erreicht und damit die Aufgabe der Ouvertüre, die Eröffnung und Umgrenzung der dynamischen Welt des Hauptmotivs der Oper gelöst, in wesentlich höherem Grade als in jenen beiden andern Ouvertüren.

Die Fidelio-Ouvertüre in *E*-dur, erst für die dritte, endgültige Fassung der Oper geschrieben, hat diese Aufgabe nicht mehr auf den Opernbeginn mit Marzellinens *c*-moll-*C*-dur-Arie, sondern auf das *A*-dur-Duett hin zu lösen. Sie kann deshalb nicht mit dem tonikalen *C*-dur, sie muß mit einer tonalen Spannung ansetzen, die in das *A*-dur-Duett führt und darüber hinaus weiterwirkt. Indem sie nun im dominantischen *E*-dur beginnt, leitet sie jenen zielstrebigen dominantischen Weg ein, den – nach Unterbrechung durch die krisenhafte Exposition des ersten Aufzugs – der mit *f*-moll-*F*-dur beginnende zweite Aufzug über *a*-moll-*A*-dur, *D*-dur, *G*-dur ins *C*-dur des Finales führt. Melodisch-motivisch aber führt die *E*-dur-Ouvertüre schon mit den zu Beginn im Allegro-Adagio aufgestellten „zwei Prinzipen" ein in die elementare Dynamik jenes Hauptmotivs, die Verschränkung von Niederwärts und Aufwärts, von Lasten und Streben. Jenes Allegro-„Prinzip" bereitet vor auf die aktive Sphäre etwa im Allegro der Leonoren-Arie und des Dreiklangaufschwungs im *G*-dur-Duett Leonore-Florestan, jenes Adagio-„Prinzip" auf die tiefe Besinnung, die „träumerischen Empfindungen" vor allem der Florestan-Arie. Im Hauptthema des Allegro-Hauptsatzes verbinden sich beide zu einem weiten, viertaktigen dolce-Aufschwung vom Grundton *e'*, zum *h* hinab ausholend, ins *h'* hinauf. Im zweiten Thema des Satzes wird die lebhafte Bewegung der Streicher von der gehaltenen dominantischen Quint-Sext-Spannung der Bläser gestützt: *fis'-gis'-/fis', gis'-a'-/gis', h'-cis''-/h'*. Auch hier nimmt die Entfaltung der beiden Themen nicht schon das musikalische Drama selbst vorweg. Sie führt nur ein in dessen eigentümliche Spannungswelt, hilft dem Hörer, den rechten Standpunkt und Blickpunkt zu finden, diese Welt musikalisch mitzuleben und zu verstehen.

Als vor der ersten Aufführung des „Fidelio" statt der nicht rechtzeitig fertig gewordenen *E*-dur-Ouvertüre die zu den „Ruinen von Athen" gespielt worden war und Beifall gefunden hatte, äußerte sich Beethoven: „Die Leute klatsch-

ten, ich aber stand beschämt: es gehörte nicht zum Ganzen“[1]. Die Analyse – die sich hier wie in der Oper selbst auf die melodisch-motivischen Hauptzüge beschränkte – bestätigt, daß diese *E*-dur-Ouvertüre nicht weniger als die drei *C*-dur-Ouvertüren zum Ganzen des Werkes gehört.

„Immer das Ganze vor Augen“[2] hat Beethoven sein „Geister-Meisterstück“ als ein Meisterstück auch der Motivwandlungskunst geschaffen und in drei Fassungen zunehmend vollendet. So wie die Menschen des Dramas „wandeln“, so wird seine Musik; so wandlungsreich und zugleich ursprünglich verbunden durch das humane Grundmotiv aus Lasten und Streben, Schweredruck und Aufschwung erwächst und vollendet sich das große Werk, – in noch weiterem Ausmaß als Beethovens große Instrumentalwerke ein in menschlich-musikalisch tiefgründiger und weitgespannter melodisch-motivischer Arbeit gewordenes Ganzes.

---

[1] Überliefert von Johann Sporschil. Vgl. A. Leitzmann, *L. v. Beethoven, Berichte der Zeitgenossen* . . . Leipzig 1921, I, S. 264.

[2] Beethoven in einem Brief an den Textbearbeiter Fr. Treitschke, April 1814, mitten aus der Arbeit am „Fidelio“.

Begriff des Tonkörpers

von

HANS HEINZ DRÄGER

Mit der Unterscheidung von „zentralen" und „peripheren" Toneigenschaften hat Jacques Handschin in seinem Buch „Der Toncharakter" (Zürich 1948) der modernen Ton- und Musikpsychologie das Stichwort gegeben[1]. Zentrale Eigenschaften nennt er Tonhöhe und „Toncharakter" (unter letzterem versteht er „das systemliche Sein des Tons", „das eigentlich Musikalische"), unter die peripheren Eigenschaften rechnet Handschin die Dauer, die Intensität und die Klangfarbe.

Diese Unterscheidung schließt eine im Sinne der alten „musica" und damit als Substrat abendländischer Musikauffassung berechtigte Wertung ein. Es sei aber vermerkt, daß musikalisch-zentral und -peripher nicht kompositionstechnisch-primär und -sekundär bedeuten müssen. Wenn Schönberg im dritten seiner Fünf Orchesterstücke op. 16 einen beibehaltenen Akkord in ständig neuer Instrumentierung bringt, dann ist die musikalisch-periphere Eigenschaft der Klangfarbe als Ausdrucksmittel primär geworden; etwas Analoges findet sich in Alban Bergs „Wozzek", wo alle Instrumente, crescendierend nacheinander einsetzend, den gleichen Ton intonieren.

Der Unterscheidung zentraler und peripherer Toneigenschaften geht bei Handschin die Überlegung voraus, ob „es legitim sei, den Ton von seinen Eigenschaften zu unterscheiden, da er sich zu diesen nicht verhalte wie sonst ein Gegenstand zu seinen Eigenschaften: das Begriffspaar Gegenstand/Eigenschaften dürfe auf den Ton nicht angewandt werden, da er nicht ein Gegenstand wie andere sei; er könne nur als Attribut (mehr oder weniger = Eigenschaft) eines (erst noch zu suchenden) Gegenstandes gelten". Handschin läßt diese Bedenken (mit Recht) nicht gelten, räumt aber doch ein, daß der Ton „weder greifbar noch sichtbar, sondern im Grunde ein Vorgang" ist.

Ich möchte sagen, der Ton ist Gegenstand und Vorgang zugleich. Nicht nur, weil der empfundene Vorgang auf einen Gegenstand zurückgeht (das ist beim Sehen auch der Fall), sondern weil wir beim Hören den vom Gegenstand über-

[1] Unter „Ton" verstehen wir mit HANDSCHIN immer den musikalischen Ton, mit Einschluß der obertonfreien Schwingung.

mittelten Vorgang gegenständlich empfinden (das ist beim Sehen nicht der Fall). Ein Ton ist demnach ein gegenständlich empfundener Vorgang.

So erklären sich jedenfalls die Wörter, mit denen seine Eigenschaften (abgesehen von der „Höhe") benannt werden: die Sinnesbezüge betreffen am wenigsten das Gehör (außer laut-leise etwa schrill), sondern am meisten den Tastsinn (sie gelten dabei entweder der Form: rund-spitz, gequetscht; oder der Oberflächenbeschaffenheit: hart-weich, glatt-rauh), weiter den Gesichtssinn (hell-dunkel, matt-glänzend) und den Temperatursinn (warm-kalt). Sie betreffen weiter die innere Struktur (voll-hohl, dicht-locker) und das Gewicht (schwer-leicht).

Für alle diese Eigenschaften wird für gewöhnlich der Begriff „Klangfarbe" in Anspruch genommen. Bei diesem Begriff (der vielleicht der unglücklichste aller für Toneigenschaften verwendeten ist, da der Eindruck von wirklich farbigen Tönen im Sinne von gelb, blau usw. immer und mit Recht als vage oder zumindest sehr subjektiv angesehen wird) möchte ich unterscheiden:

a) den *Klangcharakter*, wenn bei verschiedener Frequenz Material, Format und Spielart des Klangkörpers gleich bleiben, so zum Beispiel beim ideal konstruierten Klavier. Der Einwand, tief-frequente Klaviertöne würden rund, hoch-frequente aber spitz empfunden (was ja eine Änderung des Klangcharakters bedeuten würde), ist nicht stichhaltig; gebraucht man für den Klavierton hier (ganz unverbindlich) das Bild einer Kugel, so sind hoch- wie tief-frequente Töne als Kugeln anzusehen, wobei die hoch-frequenten wegen ihrer Kleinheit spitz wirken, aber nicht, weil sie ihre Form geändert hätten. Ein gegen die menschliche Hand gedrückter Stecknadelkopf wirkt ja im Vergleich zu einer Kegelkugel auch als Spitze, obgleich beide doch Kugelform haben.

b) die *klangliche Eigenqualität*, wenn Material oder Format oder Spielart verschieden sind, wobei auch gleiche Frequenzen verschiedene klangliche Eindrücke verursachen.

Der zweite Begriff, der, ebenfalls dem Optischen entlehnt, mit der „Klangfarbe" eng zusammenhängt und den Tonkörper nicht direkt betrifft, ist die „Helligkeit". Hier möchte ich auseinanderhalten:

a) eine *allgemeine Helligkeit* bei Tönen verschiedener Frequenz, aber gleichen Klangcharakters; hoch-frequente Klaviertöne sind heller als tief-frequente. (In den altrussischen Kirchenmelodien werden drei der verschiedenen Lagengebiete „dunkel", „hell" und „dreifach hell" genannt.)

b) eine spezifische Helligkeit als klangliche Eigenqualität verschiedener Töne auch bei gleicher Frequenz; a′ klingt auf dem Klavier dunkler als auf der Zither[1].

Mit den obigen Wörtern sind auch Tonmerkmale benannt, denen Handschin die Gültigkeit von Eigenschaften abspricht, die er vielmehr als „Phantome" be-

[1] S. dazu auch G. Albersheim, *Zur Psychologie der Ton- und Klangeigenschaften*, 1939; Handschin, a. a. O., Register.

zeichnet: Ausdehnung, Gewicht und Dichte. „Die Ausdehnung, das Gewicht und die Dichte: ich kann hier keine wahrnehmbaren Eigenschaften sehen. Es sind Aspekte, in denen uns die Tonhöhe (selbstverständlich nicht der Toncharakter) erscheinen kann, oder vielleicht besser: Gefühle, die wir mit der Tonhöhe verbinden; jedenfalls Dinge, die wir eher der Tonhöhe zutragen, als aus ihr schöpfen“[1]. Dem entgegen stehen seine Worte einige Zeilen tiefer: „Doch müssen wir hier wieder daran erinnern, daß die Tonhöhe ja keine eigentliche Bezeichnung hat, da auch ‚Tonhöhe‘ nur eine übertragene Bezeichnung ist: der eigentliche Tatbestand ist der, daß, indem Töne mit zunehmend raschen Schwingungen aufeinander folgen, uns ist, wie wenn man steigen würde – so wie die Griechen auf den tiefen Ton die Bezeichnung ‚schwer‘ und auf den hohen die Bezeichnung ‚spitz, scharf‘ anwandten.“

Hieraus sei die Folgerung erlaubt, alle Aspekte des Tones, wie sie die obigen Wörter bieten, wenn nicht gleichberechtigt, so doch grundsätzlich daseinsberechtigt nebeneinander gelten zu lassen.

Unsere Untersuchung beschränkt sich auf die Aspekte Volumen, Dichte und Gewicht, Aspekte, die G. Albersheim die „materiellen Toneigenschaften“ nennt[2]. Es wird sich zeigen, daß sie, die den W. Köhlerschen Begriff „Tonkörper“ zuvorderst rechtfertigen würden, für die Musik strukturbildende Bedeutung haben.

Das Volumen

„Je größer der Bach, je tiefer der Ton“, schrieb Beethoven unter eine Skizze zu seiner Pastoral-Symphonie. Kaum ein Aspekt der Frequenz ist so ursprünglich wie dieser, ein Ton hat ein *Frequenz-Volumen*. „Kleine Kinder sprechen spontan von kleinen Dingen in hoher, von großen in tiefer Stimmlage; die Bedeutung des phonetisch gleichen Wortes ändert sich, in Sudansprachen z. B. durch ‚Hochton‘ oder ‚Tiefton‘ im gleichen Sinne (klein-groß)“[3]. Wir wollen nicht einem falschen „Physikalismus“ huldigen; aber der Zusammenhang von tief-frequenten, und deshalb großen Instrumenten, tief-frequenten Tönen mit deshalb großen Wellenlängen und Luftmassen, den bei tief-frequenten Tönen erregten langen Nervenfasern der Basilarmembran einerseits und dem Eindruck des entsprechenden Ton-Volumens andererseits darf nicht übersehen werden. Das Gegensatzpaar hoch-tief faßt den Tatbestand keineswegs plastischer als klein-groß; denn beim Überschreiten der Fühlschwelle entsteht nicht der Eindruck von „verschwindend hoch“ und „verschwindend tief“, es bleibt vielmehr der Eindruck für das „Im-Ohr-Sein“ erhalten; ja, er geht in Schmerzgefühl über,

---

[1] A. a. O., S. 248.

[2] A. a. O., S. 104 ff.

[3] E. M. v. Hornbostel, *Psychologie der Gehörserscheinungen, Hdb. d. normalen u. pathologischen Physiologie*, 1926, S. 708.

was ja intensivste Berührung bedeutet: der höchst-frequente Ton wird so klein, daß er das Empfangsorgan schmerzhaft durchsticht, der tiefst-frequente so groß, daß er wegen seiner Überfülle schmerzhaft bedrückt. Beide Eindrücke sind als Schmerzgefühle notwendig ursprünglich und finden im Physikalischen ihre Entsprechung.

Man wird einwenden, daß die verschiedene Dauer gleich-frequenter Töne diese Zuordnung von Frequenz und Größe über den Haufen werfe. Dazu ist zu sagen: Tönen verschiedener Frequenz ist (bei gleicher Lautheit) wie eine bestimmte jeweilige Größe auch eine bestimmte Abklingzeit eigen; so, wie verschieden große Mengen eines Stoffes nach Empfang eines ihrer Masse relativ gleichen Impulses verschieden lange schwingen, eine lange Klaviersaite zum Beispiel länger als eine kurze. Im Instrumentenbau (es stehen in diesem Zusammenhange selbstverständlich nur Instrumente mit abklingendem Ton zur Debatte) ist der einer bestimmten Frequenz zuzuordnende Zeitwert allerdings weitgehend modifiziert; beim Klavier zum Beispiel wird die Schwingungsdauer der hoch-frequenten Töne „künstlich" verlängert, weil im Dienste der Satztechnik hoch- und tief-frequente Töne gleiche Aufgaben erfüllen müssen. Die verschiedenen Epochen prägen in dieser Beziehung auch verschiedene Ideale aus, so daß ein allein gültiges Verhältnis von Frequenz und natürlicher Abklingzeit nicht postuliert werden kann. Der Ton auffallend schnell oder langsam abklingender Instrumente wird gleichwohl in seinem Zeitwert anormal empfunden, so der des Xylophons und seines diesbezüglichen Gegenpols, des Vibraphons.

Ausgehaltene Töne nun verlangen über den natürlichen Zeitwert hinaus die notwendige „Bewußtseinsbreite", das heißt gegenüber dem vom Tonkörper abhängigen körperhaften (rein sinnlichen) Auffassungsvermögen eine zeitliche (zusätzlich geistige) Inanspruchnahme. Die beim Hören von Orgelmusik verhältnismäßig schnell eintretende Erschöpfung mag darauf zurückzuführen sein, daß der weder durch Vibrato noch dynamisch gegliederte Orgelton (bei aller klanglichen Abwechslung durch Registrierung) die Bewußtseinsbreite, das heißt die zeitlich-geistige Wachheit, ununterbrochen und unverändert intensiv verlangt.

Es liegt auf der Hand, vom Tonvolumen auf verschiedene Beweglichkeit (im Sinne ungleich schneller Aufeinanderfolge) verschieden-frequenter Töne zu schließen, so wie ein kleines Insekt viele kleine Flügelschläge benötigt, um einen bestimmten Raum zu bewältigen, wo ein großer Vogel mit wenigen Flügelschlägen auskommt. „Die großen Schälle", schreibt v. Hornbostel[1], „sind behäbig, dickflüssig, schwer beweglich", und A. Schering[2] spricht, um das Generalbaßprinzip zu kennzeichnen, von einem „architektonischen Gliederungsprinzip", wobei „Fundamentalbaß, organisch (!) auf- und abwogende Mittelstimmen und leidenschaftlich bewegte, ja wohl gar in phantastische Diminutionen aufgelöste

[1] A. a. O., S. 708.
[2] *Über den Begriff des Monumentalen in der Musik*, Jb. Peters, 1934.

Oberstimmen" eine „statisch bedingte Dreiteilung aufweisen". Die Ausdrücke „architektonisch" und „statisch", am Körperhaften orientiert, bekommen erst im Hinblick auf das Tonvolumen ihren vollen Sinn.

Nicht allein auf die Frequenz zurückzuführen ist dagegen der Eindruck des Schwerfälligen oder Behenden einer Tonfolge. Hierüber entscheiden vielmehr der Zwischenraum zwischen den Tönen und der Einschwingvorgang. Auch eine Folge hoch-frequenter Töne wirkt schwerfällig, wenn zwischen den einzelnen Tönen ein zu großer Abstand besteht; es ist dann, wie wenn ein Kind tappt; es wirkt schwerfällig, auch wenn seine Bewegungen schnell sind. Eine naturgegebene Schwerfälligkeit ist tief-frequenten Tönen eigen durch ihre materialbedingte lange Einschwingzeit sowie durch die größere Latenzzeit ihrer Ausbildung im Ohr[1]. Diese naturgegebene Wirkung kann durch entsprechende Instrumentierung unterstützt werden: Wagners Mime-Motiv würde, statt von tiefen Streichern mit langer Einschwingzeit etwa von einer Orgel intoniert, erheblich einbüßen. Dem Eindruck der Schwerfälligkeit auf Grund langer Einschwingzeit kann umgekehrt entgegengearbeitet werden, indem, wie E. Thienhaus es von einer barocken Orgel mitteilt[2], den 32-füßigen Pfeifen auf dem gleichen Pfeifenfuß jeweils eine 4-Fuß-Pfeife zugegeben war, so daß der 32-Fuß im Verhältnis zu seiner Luftmasse überschnell ansprach. Auch das absichtlich verlängerte Einschwinggeräusch mittel- und hoch-frequenter Pfeifen in Barockorgeln trägt, (neben seiner „tonanmeldenden" Aufgabe zur Verdeutlichung des polyphonen Satzes) zum Ausgleich der Schwerfälligkeit zwischen tief- und hochfrequenten Tönen bei. Der körperhafte Eindruck der größeren oder geringeren Schwerfälligkeit kann auch durch interpretatorische Mittel erreicht werden; indem etwa im durchimitierenden Streichquartett-Stil beim Einsatz tiefer Streicher die Einschwingzeit möglichst verkürzt wird, oder – umgekehrt – die auf dem Klavier wenig unterschiedliche Ansprechzeit hoch- und tief-frequenter Töne durch Agogik vorgetäuscht wird.

Außer von der Frequenz ist das Ton-Volumen abhängig von der Lautheit. Ein Ton bestimmter Frequenz hat bei größerer Lautheit größeres Volumen und umgekehrt, er hat ein *Lautheits-Volumen*. Dies deckt sich mit der täglichen Erfahrung, daß näherkommende Schallquellen lauter werden, sich entfernende leiser. Für den registrierenden Menschen bedeutet ganz allgemein das Näherkommen Größerwerden (auf Körperliches bezogen) oder Lauterwerden (auf Schall bezogen). Beim Ton gehen, da er Gegenstand und Vorgang zugleich ist, beide Eindrücke zusammen.

Zunehmende Lautheit = zunehmendes Volumen wird erstens verursacht durch das Summieren von Tönen = Luftmassen (gleicher Frequenz und Amplitude). Um auf diese Weise ein bestimmtes Volumen zu erreichen, bedarf es bei hoch-frequenten Tönen einer größeren Anzahl als bei tief-frequenten. Diese Tat-

[1] Dazu A. Wellek, *Der Raum in der Musik, Arch. f. d. ges. Psychologie,* 1934.
[2] *Orgelbaufragen im Lichte akustischer Forschung,* AfMf. IV, 1939.

sache findet ihren Ausdruck im Streichkörper des Symphonieorchesters, indem von den Violinen zu den Bässen die Zahl der Instrumente abnimmt, weil ihr spezifisches Volumen in gleicher Weise zunimmt (wenn auch nicht in gleichem Maße zunimmt, da hier zentral-musikalische Dinge mitspielen). Zunehmende Lautheit = zunehmende Größe wird zweitens verursacht durch das Vergrößern der Amplitude (quasi Lautstärke-Dimension) eines Tones.

Töne verschiedener Frequenz können also gleich groß werden, wenn im ersten Fall das Volumen eines tief-frequenten Tones durch die größere Anzahl hochfrequenter, im zweiten Falle die lange Wellenlänge einer tiefen Frequenz durch die größere Amplitude eines höher-frequenten ausgeglichen wird. Der auf dem zweiten Wege überbrückbare Frequenzunterschied bestimmt sich theoretisch wahrscheinlich durch die Fühlschwelle bei hochfrequenten und durch die Hörschwelle bei tief-frequenten Tönen. In der Praxis entscheidet aber bereits weit vor diesen Grenzwerten die Leistungsfähigkeit von Instrument und Spieler. Dadurch können auch lautstärkste hoch-frequente Töne nicht den gleichen Größeneindruck machen wie leise tief-frequente. Der größte Ausgleich ist im mittleren Tonbereich möglich, während in den Grenzlagen der Größenunterschied immer mehr hervortritt[1]. Durch Summieren hoch-frequenter Töne ist Volumengleichheit mit tief-frequenten theoretisch bis zu den durch Hör- und Fühlschwelle gezogenen Grenzen möglich. Da aber der Zuwachs an Lautheit auch bei Vervielfachung der Klangkörperzahl nur unwesentlich zunimmt, ist diese Möglichkeit praktisch nie gegeben.

Freilich unterscheiden sich zwei Töne gleicher Lautheit noch, wenn der eine von einer Solovioline, der andere von einem Violinen-Ensemble gespielt wird. Im Konzertsaal ergibt sich das schon durch die größere Ausdehnung der Gruppe. Bei der Lautsprecherübertragung aber fällt die räumliche Verschiedenheit fort, und doch bleibt die klangliche erhalten. Der Unterschied besteht nicht in einer größeren Fülle (im Sinne eines größeren Volumens) des Ensembleklanges, sondern in seiner größeren Vielheit (was ja über zahlenmäßige, aber nicht über volumenmäßige Fülle etwas sagt). Der Grund für die klangliche Verschiedenheit liegt darin, daß die einzelnen Geiger (selbst wenn wir eine nie vorhandene klangliche Identität der Instrumente annehmen) Bogenwechsel und Vibrato weder gleichzeitig noch gleichartig ausführen. Die Zurückführung der klanglichen Verschiedenheit auf die größere zahlenmäßige, nicht aber volumenmäßige Fülle des Ensembleklanges, der ich zunächst skeptisch gegenüberstand, überzeugt bei einem Vergleich mit der Orgel. Im Orgelklang kommt bei der Kombination klanglich sehr ähnlicher Register die Vielheit bedeutend weniger zur Geltung, da die einzelnen Töne sehr ähnliche Ausgleichsvorgänge aufweisen und in sich völlig ungegliedert sind. Im Sinne des Vergleichs müßten es streng genommen sogar klanglich identische Register sein. Aber auch ohne diese eigentlich berech-

[1] Dazu auch HANDSCHIN, a. a. O., S. 249.

tigte Voraussetzung ist der Unterschied zum Streicher-Ensemble nicht zu überhören. Auch im Bläserklang des Orchesters, der gegenüber dem Streicherklang viel weniger gegliedert ist, ist der Eindruck der Vielheit erheblich geringer; ob zwei oder drei Flöten (natürlich unisono und rein) spielen, läßt sich schwerer unterscheiden als ob zwei oder drei Violinen zusammenwirken.

Die Dichte

Die Dichte eines Tones ist zunächst bestimmt durch die Durchschnittsgeschwindigkeit der schwingenden Teilchen, die sogenannte Schallschnelle, die sich mit der Frequenz erhöht. Entsprechend unserer bisherigen Begriffsbildung wäre das seine Frequenz-Dichte. In diesem Sinne schreibt v. Hornbostel[1]: „Die großen Schälle sind undicht, locker, konfus, ... die kleinen dagegen dicht, fest, kompakt, konzentriert ..." So beschreibt auch G. Albersheim[2]. Für die physikalische Betrachtung ist das richtig. Für die Hörschwellenkurve aber gilt es nicht, da mit abnehmender Frequenz zunehmend größere Schallstärken nötig sind, um hörbar zu werden. Es ist somit zunächst notwendig, eine physikalische und eine Gehör-Dichte zu unterscheiden, wie es analog bei Schallstärke und Lautheit geschieht. Für die Gehör-Dichte (die allein hier interessiert und die wir im folgenden einfach Dichte nennen) gilt die Abhängigkeit, daß sie (in musikalischen Lautstärkebereichen) bis ca. 2500 Hz ungefähr konstant bleibt, und sich erst in höheren Frequenzlagen, also von etwa c'''' an aufwärts, im Sinne der v. Hornbostelschen Formulierung ändert, ohne ihren Ausschließlichkeitsanspruch zu erfüllen. Vermutlich leitet v. Hornbostel seine Feststellungen aus Untersuchungen über diesen Frequenzbereich ab.

Das Verhältnis von physikalischer und Gehör-Dichte verschiebt sich im Sinne der v. Hornbostelschen Definition noch einmal zwischen ca. 250 und 1000 Hz; diesmal aber erst bei Lautheitsgraden von etwa 80 Phon ab, die von einem großen Orchester gerade noch erreicht werden, in der musikalischen Praxis aber eine Ausnahme bilden. Vielleicht ist bei dem Urteil über die Gehör-Dichte auch das Gefühl für die Dichte des menschlichen Körpers im Vergleich zur jeweiligen Schalldichte beteiligt (Vergleich Stecknadelkopf-Kegelkugel).

In Abhängigkeit von der Schallschnelle bestimmt sich die Dichte eines Tones auch durch die Amplitude; ein Ton bestimmter Frequenz bekommt somit durch Intensivierungs-Dynamik eine verschiedene Dichte, seine *Lautheits-Dichte*. Auch wenn also die Definition v. Hornbostels zuträfe, wäre sie zumindest einseitig. Es wären dann zwar hoch-frequente Töne relativ dichter, aber nicht sie allein wären dicht; das wären laute tief-frequente auch. Das Vorhandensein einer Lautheits-Dichte läßt an die Möglichkeit denken, die größere Frequenz-

[1] A. a. O., S. 708.
[2] A. a. O., S. 105 ff.

Dichte eines hoch-frequenten Tones durch die größere Lautheits-Dichte eines tiefer-frequenten auszugleichen, beide also auf die gleiche „allgemeine" Dichte zu bringen. Zwischen ca. 2500 und 8000 Hz ist dieser Ausgleich ja auch in der Tat möglich. Enge und Grenzlage dieses Frequenzbereiches aber nehmen ihm praktisch seine musikalische Bedeutung. Mit der Wichtigkeit des Ausgleichs von Frequenz- und Lautheits-Volumen ist er nicht zu vergleichen.

Die beiden Prinzipien der Dynamik, einmal durch Summieren von Tönen, einmal durch Amplitudenvergrößerung, also Intensivierung eines Tones, zeigen in bezug auf die Dichte ganz verschiedene Wirkung: beim Summieren bleibt die Dichte mit der Amplitude konstant, beim Intensivieren ändert sie sich mit der Amplitude. Der Unterschied zwischen gleitender und Stufen-Dynamik erfährt somit durch die Berücksichtigung der Dichte eine weitere Erläuterung.

Dichte hat ein Ton drittens auch als klangliche Eigenqualität in Abhängigkeit vom Obertonspektrum, er hat eine *Klang-Dichte*[1]. Ein Klarinettenton hat eine geringere Klang-Dichte als ein gleich lauter Oboenton; erst durch entsprechend größere Lautheit des Klarinettentones werden beide gleich dicht, indem die geringere Klangdichte des Klarinettentones durch größere Lautheits-Dichte ausgeglichen wird.

Ein besonderes „Spiel mit der Dichte" können wir beobachten, wenn Streicher beim Übergang zu höher-frequenten Tönen statt des Saitenwechsels Lagenspiel anwenden. Die Saite bekommt dann durch das stark veränderte Verhältnis von Dicke und Länge eine kompaktere Form und der Ton einen neuen Klang-Charakter, eine größere Klang-Dichte. Aus diesen klanglichen Gründen vermied das Barock-Zeitalter das Lagenspiel um seiner selbst willen. Die entgegengesetzte Haltung der klassischen und romantischen Musik ist aus zahllosen Beispielen bekannt. Wie sehr aber auch bei einer romantischen Melodie zur Wahrung ihrer Architektonik ein übergroßer Dichteunterschied verhindert wird, zeigen die Takte 28 bis 68 des Andantino von Schumanns Klavierkonzert. Hier ist der innerhalb der Melodieglieder erwünschte Intensitätswechsel durch Lagenspiel der Celli (Takt 30, 34, 39, 54, 58, 63) und Violinen (Takt 65, 66) herbeigeführt, während die für den Zusammenhang der Melodie notwendige „mittlere" Dichte durch Ablösung der Celli von den Violinen gewährleistet bleibt (Takt 41, 64). Von den Möglichkeiten, dies „Spiel mit der Dichte" durch Dynamik zu variieren, sei nur eine kurz angedeutet: indem beim Übergang in eine höhere Lage durch ein decrescendo die Klang-Dichte vergrößert, die Lautheits-Dichte verkleinert wird.

[1] So auch G. Albersheim, a. a. O., S. 200.

Das Gewicht

Tief-frequente Töne werden von Musikern und Psychologen übereinstimmend schwer, hoch-frequente leicht genannt. Diese Definition macht noch einmal klar, daß die bisherige Annahme, die Dichte eines Tones steigere sich proportional mit den Frequenzen, nicht haltbar ist. Sonst hätte nämlich ein hoch-frequenter Ton bei gleicher Lautheit und gleicher Klang-Dichte ein kleineres Volumen und eine größere „allgemeine" Dichte als ein tief-frequenter, aber beide hätten gleiches Gewicht (denn wenn man Ausdrücke wie Volumen, Dichte und Gewicht überhaupt verwendet, muß man auch zugestehen, daß sich das Gewicht aus Volumen und Dichte bestimmt). Das würde weiter heißen, alle Töne gleicher Lautheit und gleicher Klangdichte wirkten gleich schwer.

Mit der Feststellung, daß die (Gehör-)Dichte (im musikalisch entscheidenden Frequenz- und Lautstärke-Bereich) ungefähr konstant bleibt, bestimmt sich das Ton-Gewicht zunächst wieder durch die Frequenz: ein tief-frequenter Ton ist schwer, ein hoch-frequenter leicht. Dies macht sein *Frequenz-Gewicht* aus.

Mit zunehmender Lautheit wächst das Volumen und damit auch das Gewicht eines Tones; dies sein *Lautheits-Gewicht:* bei Intensivierungs-Dynamik nimmt das Tongewicht durch Vergrößern der Amplitude mit dem Lautheits-Volumen und der Lautheits-Dichte zu, bei Summierungs-Dynamik vergrößert sich das Tongewicht nur durch zunehmendes Volumen. Bei Bereicherung des Obertonspektrums auch durch zunehmende Klang-Dichte; dies *Klang-Gewicht* in Abhängigkeit von der Klang-Dichte kann natürlich auch bei gleich lauten und gleich-frequenten Tönen verschieden sein. Der Gewichts-Ausgleich verschiedenfrequenter Töne ist demnach möglich durch Zunahme des Volumens allein (Summierungs-Dynamik), des Volumens + Dichte (Intensivierungs-Dynamik) und der Dichte allein (Klang-Dichte). Alle drei Möglichkeiten können selbstverständlich auch kombiniert werden.

Die Charakterisierung der Tonkörper-Eigenschaften ergab folgende Begriffe: Frequenz- und Lautheits-Volumen, Frequenz-, Lautheits- und Klang-Dichte, Frequenz-, Lautheits- und Klang-Gewicht. Mit ihrer Hilfe ist es möglich, einige bisher allzu unverbindlich benannte Züge des sinnlichen Tongeschehens, wie „klangliche Intensität" oder „wuchtige Bewegung" genauer zu fassen. Darüber hinaus erlauben sie, in Ergänzung zu Handschins Begriff des „Musikalisch-Zentralen" drei Typen des musikalischen Satzes zu beschreiben:

1. *Musikalisch reiner Satz.* Seine Kennzeichen sind: gleicher Klang-Charakter (und damit auch gleiche Klang-Qualität) in allen Stimmen; gleiche Ansprechzeit aller Töne; Beschränkung auf einen möglichst kleinen Frequenzumfang, um – bei gleicher Lautheit – Volumen, Dichte und Gewicht der Töne möglichst wenig unterschiedlich hervortreten zu lassen, damit die Frequenzänderung als

solche und mit ihr der Toncharakter möglichst allein wirksam werden; gleich schnelle Bewegung in allen Stimmen.

2. *Musikalisch-architektonisch bestimmter Satz.* Seine Kennzeichen sind: gleicher Klangcharakter (und damit auch gleiche Klang-Qualität) in allen Stimmen; gleiche Lautheit aller Töne; Ausnutzung des gesamten Hörbereichs; dadurch weiter: verschiedenes Ton-Volumen (mit eventuell verschiedener Ansprechzeit); verschiedenes Ton-Gewicht, aber gleiche Ton-Dichte; mit zunehmender Frequenz zunehmend schnelle Tonfolge.

3. *Musikalisch-freier Satz.* Er ist frei in allen Punkten. Der Grad und die Häufigkeit, mit der er vom musikalisch-reinen Satz abweicht, entscheidet das, am Zentral-Musikalischen orientierte, „*musikalische Gefälle*".

Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers*

von

ARNOLD SCHMITZ

Bei dem Interesse, das Arnold Schering für die ältere musikalische Figurenlehre im Hinblick auf ihre Beziehungen zur Rhetorik wachgerufen hat, lag es für jeden, der sich seither mit den geschichtlichen Quellen dieser Materie befaßte, nahe, neben anderen Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts J. G. Walther zu studieren. Er war ja ein Verwandter J. S. Bachs und stand mit ihm während der Weimarer Zeit in einem regen persönlichen Verkehr. Walthers Musicalisches Lexicon (1732), auf das man mit Recht zunächst zurückgriff[1], enthält in der Tat eine Menge von Figuren, die in der Bach-Zeit und zum Teil schon viel früher in Gebrauch waren, ist aber nicht leicht auszuschöpfen, da es die Sache unter einer Fülle verschiedenartiger Gesichtspunkte und Stichworte berührt, und zwar oft so, daß für uns die inneren Beziehungen zum Wesen der Figuren nicht auf den ersten Blick deutlich werden.

Wir besitzen aber von Walther auch die Praecepta der Musicalischen Composition (handschriftlich, Weimar, Landesbibliothek). Sie sind 1708, also erheblich früher als das Lexikon entstanden. Der Figurenbestand der Praecepta mag zwar ziffernmäßig geringer als der des Lexikons sein, bietet jedoch den Vorteil, daß er systematischer dargestellt und mehr im Hinblick auf die praktische Kompositionslehre entwickelt wird, ein Unterschied, der sich gegenüber dem enzyklopädischen Zweck des Lexikons von selbst versteht.

Bereits H. Gehrmann wies in seiner gründlichen Arbeit über J. G. Walther als Theoretiker[2] auf die Figurenlehre in den Praecepta hin. Es entging ihm nicht, daß ganze Abschnitte derselben aus Christoph Bernhards „Ausführlichem Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien" wörtlich und mit

---

* Die vorliegende Studie ist aus einem Beitrag zur Festschrift für Heinrich Lemacher (ungedruckt) entstanden. Dem Freund ist sie auch in der jetzigen Form gewidmet.

[1] Z. B. H. H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. bis 18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, bei der Erklärung der einzelnen Figuren in alphabet. Reihenfolge, 68 ff. und A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950, 33, 49, 54, 59 u. ö.

[2] VfMw VII, 1891, 468 ff.

den Beispielen entnommen sind. Entlehnungen in den Kompositionslehren des 17. und auch noch des 18. Jahrhunderts aus älteren Autoren müssen durchaus als normaler Vorgang betrachtet werden. Selbst wenn sie nicht ausdrücklich als Zitate gekennzeichnet sind, steht uns heute eine moralische Entrüstung oder ein schiefes Lächeln über Plagiate nicht an; wir nehmen sie lieber als einen Beweis für die feste Bindung an ältere Lehre, für die Kraft der Tradition, für die Reichweite der Verbreitung eines bestimmten Traktats. Bei den Praecepta kommt hinzu, daß sie als Kompositionslehre Handschrift geblieben sind und von Walther als Leitfaden für den eigenen Unterricht gebraucht wurden, wenn auch später vieles daraus in das Lexikon übergegangen ist.

Trotz Gehrmanns wertvoller Vorarbeit erscheint es mir nötig, die Figurenlehre in den Praecepta genauer zu untersuchen und ausführlicher darzustellen als es dem Verfasser der Studie „J. G. Walther als Theoretiker" vor mehr als sechzig Jahren möglich war. Konnte er doch damals von dem entscheidenden Aspekt, unter dem die gesamte ältere Figurenlehre, namentlich bei ihrer Anwendung in der Vokalmusik, betrachtet werden muß, nämlich von ihren Beziehungen zur Rhetorik, noch nicht viel ahnen. Aus diesem Grunde konnte er wohl auch noch nicht den Spuren nachgehen, die von Walthers Praecepta nicht zu Bernhard, sondern zu Joh. Georg Ahle, Wolfgang Caspar Printz und anderen Autoren führen. Auf sie wird von Walther mitunter so nachdrücklich, wenn auch nicht mit so breiten Entlehnungen wie aus Bernhard, hingewiesen, daß man vermuten darf, an den betreffenden Stellen habe Walther im Kompositionsunterricht diese Autoren direkt herangezogen.

Die aus Bernhards Ausführlichem Bericht stammenden Figuren werden in den Praecepta teils direkt nach diesem, teils nach J. Chr. Stierleins Trifolium musicale (Stuttgart 1691) erklärt[1]. Wie bei Bernhard findet sich die Einteilung in Figurae fundamentales und superficiales. Als fundamentales werden bekanntlich von Bernhard solche Figuren bezeichnet, die schon in der „fundamental-Composition oder im alten stylo" vorkommen, als superficiales Figuren, die aus der Kolorierungskunst der Sänger und Instrumentalmusiker stammen[2]. Von den Figurae superficiales aus, insbesondere den im Stylo Recitativo gebräuchlichen, zieht Bernhard den Vergleich der Musik mit der Rhetorik. So heißt es auch in den Praecepta, mit Bernhard übereinstimmend: „Allein in 15. Seculo[3] haben die Componisten allbereit ange-

---

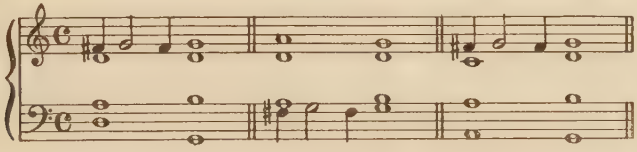
[1] In den *Praecepta* wird Bernhard genannt, mit G. M. Bononcini's *Musico prattico* besonders im Zusammenhang mit der Dissonanzbehandlung (II 242). Bernhard erklärt ja grundsätzlich seine Figuren vom Gebrauch der Dissonanzen aus. Der Hinweis auf Stierlein steht II 268 bei den Beispielen für die doppelten Akzente. Stierleins Trifolium ist von Bernhard abhängig.

[2] J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, 144 ff., 147 ff. Im folgenden (Haupttext und Anmerkungen) abgekürzt zitiert als M.-Bl.

[3] Bei Bernhard, M.-Bl. 147, steht: „in vorigem Seculo", d. h. im 16.

fangen, eines und das andere zu setzen, was denen vorigen unbekannt, auch denen Unverständigen unzuläßlich geschienen; guten musicalischen Ohren aber annehmlich gewesen: denn nachdem sie observiret, daß künstliche Sänger und Instrumentisten von denen Noten hier und dort abgewichen, und also andere anmuthige Figuren angebracht, haben sie solche nachgehens ausgesetzet, daß nunmehr unsere heutige Music wegen Menge der Figuren füglich einer Rhetorica zu vergleichen ist. Solche neue Figuren hat man Figuras Superficiales genennet; jeder aber in sonderheit einen Nahmen beygeleget . . ." (II 265 f.). Der Bernhardsche Hinweis auf den Stile recitativo ist hier weggelassen.

Unter den Figurae fundamentales zählt Bernhards Ausführlicher Bericht nur die Syncopatio (Ligatura, = regelmäßig vorbereiteter und aufgelöster Vorhalt) und den Transitus (= Wechselton bzw. Durchgang) auf, den Transitus sowohl als regularis wie als irregularis. Auch Walther führt unter dieser Rubrik die Syncopatio und den Transitus regularis und irregularis an und erklärt die Bildungen sinngemäß, wenn auch nicht wörtlich übereinstimmend mit Bernhard, so z. B. den Unterschied zwischen Transitus regularis und irregularis nach der sich in Arsis oder in Thesis befindlichen Dissonanz, im ersten Fall regularis, im zweiten irregularis. Bei der Syncopatio aber erwähnen Bernhard und Walther eine Einführung der Nota syncopata aus der Dissonanz heraus. Bernhard sagt zwar, sie laufe der strengen Regel zuwider, werde aber „gar viel" gebraucht[1]. Das erste und zweite Beispiel von Bernhard übernimmt Walther und schiebt noch ein drittes derselben Art ein, an Stelle des unregelmäßig aufgelösten dritten bei Bernhard (Absprung der Nota syncopata von der 7 in die 3).



Diese unregelmäßig vorbereitete Syncopatio braucht gewiß nicht lang besprochen zu werden. Sie ist schon um 1500 nicht selten[2]. Auf ihre Wort- bzw. Text-Gebundenheit weist noch Walther ausdrücklich hin. Er empfiehlt sie, wenn „der Text Härtigkeit andeutet" (II 285). In diesem Fall ist ihre Bezeichnung als Figur einleuchtend, einleuchtend in Analogie zu den rhetorischen Figuren, die der Hervorhebung des Wortsinns oder Affekts dienen. Fraglich aber bleibt, warum so geläufige Erscheinungen wie die regelmäßig vorbereitete und aufgelöste Syncopatio und der Transitus, zum mindesten der Transitus regularis, als Figuren bezeichnet wurden. Ich habe schon einmal auf die Schwierigkeit

[1] Vgl. bei Bernhard, *Ausführl. Bericht*, M.-Bl. 146 oben die Beispiele unter 11.
[2] La sincopa tutta cattiva, vgl. K. Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, 213 f.

dieser Frage hingewiesen[1]. Sie ist nicht damit beseitigt, daß man solche Figuren als „rein" musikalische bezeichnet, d. h. als solche, die nur der Musik eigen seien und keine Entsprechung oder Beziehung zur Rhetorik hätten. Es ist vielmehr anzunehmen, daß ihre Bezeichnung als Figur zusammenhängt mit ihrer Bedeutung für die Kadenzen, deren eigentlicher Schmuck (ornamenta) sie sind. Deswegen wurden in den alten Kompositionslehren die Kadenzen (Clausulae) in Beziehung gesetzt zu den ornamenta orationis, nicht nur zu den Inzisionen der Rede[2]. Wir müssen diese Beziehungen sowohl in der älteren Musik wie in den älteren Kompositionslehren stärker als bisher beachten. Von dort und nicht nur von den Beziehungen der Clausulae zu den alten Modi oder ihrer Ausprägung der dominantischen Tonalität her entschleiert sich ihre Eigenart, ihre Gesetzlichkeit und ihr Reichtum. Was die Benennungen und Erklärungen der verschiedenen Clausulae in den alten Kompositionslehren angeht, so reichen unsere üblichen Bezeichnungen Ganz-, Halb-, vollständiger, unvollständiger, authentischer, plagaler Schluß, Trugschluß u. a. nicht völlig an sie heran. Noch J. G. Walther verwendet und erklärt die alten Bezeichnungen Clausula perfectissima, perfecta, minus perfecta, dissecta, cantizans, altizans, tenorizans, essentialis, affinalis, peregrina, desiderans; er weist darauf hin, daß eine jede Stimme „ihren besonderen Gebrauch im Clausuliren" habe und daß die Clausula „nebst den Fugen und Imitationen das beste Ornamentum eines Gesanges" sei (II 295 ff.). Daß hier Ornamentum nicht schlechthin verstanden werden kann als „Verzierung", sieht ein jeder. Dann aber kann es nur verstanden werden in Analogie zum Schmuck der Rede, mithin oratorisch.

Es fällt bei dem letzten Zitat aus den Praecepta auf, daß Walther außer der Clausula auch Fuga und Imitationen als beste Ornamenta nennt. Auch hier gilt der Zusatz „eines Gesanges"; es wird auf Vokalmusik als Muster abgezielt. An anderer Stelle (II 265) zählt Walther die Fuga mit zu den Figurae fundamentales. Das tut Bernhard im Ausführlichen Bericht nicht. Es erhebt sich wie bei Syncopatio und Transitus so auch bei Fuga die Frage: wurde sie schon v o r Walther als Figur aufgefaßt und wie konnte das geschehen? Der erste Teil der Frage ist leicht zu beantworten, indem man sich an Joachim Burmeister erinnert, der Ende des 16. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Fuga-Figuren beschreibt[3], hauptsächlich an Hand von Beispielen aus Orlandus Lassus. Sodann bezeichnet ja auch der noch von Walther hochgeschätzte Kircher Fuga als Figur und zwar mit Commissura (= Transitus) und Syncopatio als Figura principalis[4].

---

[1] *Die oratorische Kunst J. S. Bachs – Grundfragen und Grundlagen,* Kongreßbericht G. f. Mf. Lüneburg 1950, Kassel 1952, 39.

[2] Vgl. Unger, 30 f.; U. erwähnt als Gewährsmänner aus dem 16. Jahrhundert Coclico, Dressler, Calvisius. Auch auf Burmeister kann hingewiesen werden, der die Clausel als Hauptort für die Synkope bezeichnet; vgl. H. Brandes, *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert,* Berlin 1935, 14.

[3] Z. B. Fuga realis, Metalepsis, Hypallage u. a., vgl. Brandes 10 ff.

[4] *Musurgia,* Rom 1650, I 366.

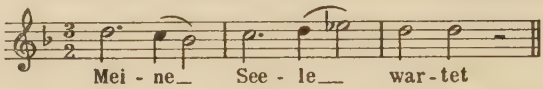
Man darf, wenn von Fuga als Figur die Rede ist, nicht an die Fugenform etwa im Zeitalter Bachs denken, vielmehr muß man sich das sogenannte Prinzip der Durchimitierung vor Augen halten. Die Imitierung aber wurde als Wiederholung aufgefaßt und die Wiederholung als Figur. Dies ist die Antwort auf den zweiten Teil unserer Frage. Wie – zum mindesten seit dem 15. Jahrhundert bis in die Bach-Zeit hinein – Wiederholungen von Melodiephasen in ein- und derselben Stimme eines mehrstimmigen Satzes (abgesehen vom choralen c. f. wenn er an sich schon Wiederholungen hat) nur unter einer Figur gestattet waren, und wie dann im Laufe der Zeiten und in den Kompositionslehren für die mannigfachsten Arten und Formen dieser Wiederholung sich die Namen der Wiederholungsfiguren aus der Rhetorik einbürgerten, so sieht offenbar auch noch Walther das wirkende Prinzip bei einer Fuga in der Wiederholung, verteilt durch die Imitation auf alle Stimmen. Das ist die alte, noch im 17. Jahrhundert herrschende Anschauung, wie sie z. B. auch von J. A. Herbst in der Musica Poetica (Nürnberg 1643) vertreten wird – die Praecepta beziehen sich oft auf ihn und dieses Werk –: „Fuga ist etlicher Musicalischen Stimmen, in diversis partibus, eine künstliche Wiederholung . . ." (S. 88). So lautet denn auch in den Praecepta der erste Satz des Kapitels De Fugis (II 351): „Eine Fuge ist eine von denen andern Stimmen geschehene Wiederholung etlicher oder aller Figuren und Noten, die man vor die anfänglich singende oder klingende Stimme ausgesetzet hat." Das Stichwort „Wiederholung" verrät, wie stark Walther noch an der alten Auffassung von Fuga als Figur festhält[1]. Statt „Wiederholung etlicher oder aller Figuren und Noten" sagt Walther später im Lexikon deutlicher: Wiederholung „einer einzigen fest-fürgesetzten Clausul" (Clausel im Sinne eines Melodieabschnitts).

Unter den Figurae superficiales nennt Walther die gleichen Figuren wie Bernhard im Ausführlichen Bericht: Superjectio (= Accentus), Subsumptio, Variatio, Multiplicatio, Ellipsis, Retardatio, Heterolepsis, Abruptio, Quasi-Transitus. Wie bei den Fundamentales die Synkope, so stammen auch bei den Superficiales einige Namen aus der Rhetorik, z. B. Superjectio, Variatio, Ellipsis. In der Erklärung der einzelnen Figurae superficiales schließt sich Walther ebenfalls weitgehend Bernhard an, zum größten Teil sogar wörtlich und mit den gleichen Beispielen. Da in der Ausgabe von Müller-Blattau Bernhards Ausführlicher Bericht bequem zur Hand ist, braucht im Folgenden bei Übereinstimmungen nur auf diese Ausgabe verwiesen zu werden (Bernhard = B., Walther = W., Stierlein = St.).

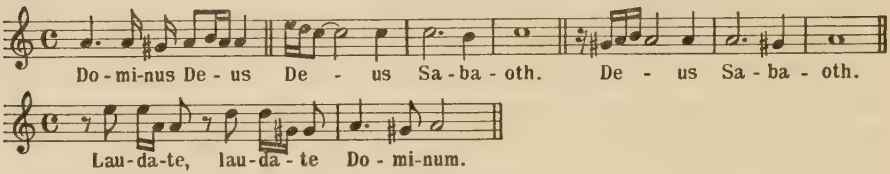
1. Superjectio „ingemein Accentus genennet" (B. und W.). Sinngemäße Übereinstimmung in der Erklärung, gleiches Notenbeispiel (M.-Bl. 148). Zusätze bei W. (II 267): „Der Accent soll nur angebracht werden bey solchen

[1] Das mag überraschen. Man kann gewiß nicht sagen, daß Walthers weitere Ausführungen in dem Kapitel De Fugis rückständig seien. Vgl. Gehrmann, a. a. O.

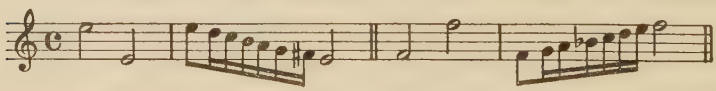
Sylben, so im Aussprechen lang fallen, doch werden die letzten Sylben etlicher Wörter, als welche es gar füglich leiden, ausgenommen." Ich zitiere nur das Beispiel für die Ausnahme:



Es folgen bei Walther Beispiele für doppelte Accente, mit dem Hinweis auf St.:



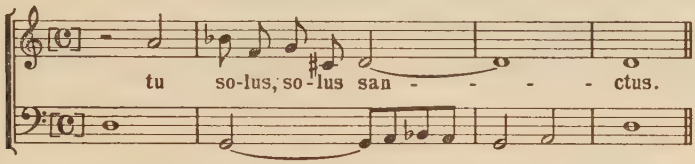
2. Subsumptio. Übereinstimmende Erklärung bei B. und W. (M.-Bl. 148/49) auch in der Unterscheidung von Subsumptio praepositiva (= Anticipa tione della nota) und postpositiva („in Vocal-Sachen = Anticipatione della Syllaba" W.). Die Beispiele bei Walther (II 269) sind nicht so klar wie bei Bernhard. W. bemerkt: „Diese Figur kann von dem Accent wegen der Verwandtschaft kaum unterschieden werden", spricht ihr aber zum Unterschied vom Accent den Gebrauch bei vielsilbigen Wörtern zu.
3. Variatio = Passaggio, wie bei B. (M.-Bl. 149/50). Die Beispiele auch bei W. angeordnet nach den Intervallen (Sekund, Terz, Quart usw.), die durch verschiedene Läufe umschrieben bzw. ausgefüllt werden. W. hängt hier nach St. noch die Erklärung der Tirata an; mit Recht, denn sie ist ein Sonderfall des Passaggio. Ihr haftet freilich eine besondere Bildhaftigkeit an, die sich aus ihrem Namen ergibt, W. II 271: „jedoch haben die Alten noch einen sonderlichen Lauff erfunden, welchen sie genennet Tirata d. i. ein Schuß oder Pfeil, neml. wenn er von oben in der Octav herunter in seinen Unisonum, oder von dem Unisono über sich in seine Octav lauffet, z. E.":



Beim Ansprechen der Figur wird man die Tirata aufwärts nicht mit der Anabasis, abwärts nicht mit der Katabasis verwechseln. Anabasis und Katabasis sind keine Lauf-(Passaggio-)Figuren, sondern haben einen breiten Anstieg bzw. Abstieg, werden darum auch im Wortbezug mit einer anderen Bildhaftigkeit angesetzt, die sich wiederum aus ihren Namen ergibt, und mit einem anderen Affektausdruck. Was noch einmal die Tirata betrifft, so fällt auf, daß Walther sie nur in der Form des schnellen Laufs durch die

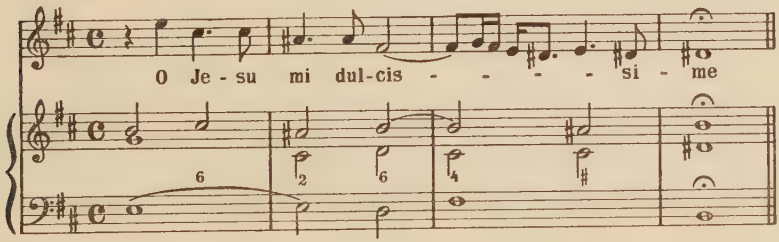
Oktave angibt. Printz, den Walther in seinen Praecepta oft zitiert – wenn auch nicht an dieser Stelle – differenziert diese Figur, indem er Tirata defectiva (Lauf bis zur Sext), perfecta (Lauf bis zur Oktav) und aucta (Lauf über die Oktave hinaus) unterscheidet[1].

4. Multiplicatio, wie bei B. und mit den gleichen Beispielen (M.-Bl. 150).
5. Ellipsis (Auslassung). Erklärung ebenfalls wie bei B. (M.-Bl. 151), mit einem anderen, aber sinngemäß übereinstimmenden Beispiel aus St. für den 1. Fall: Auslassung einer Consonanz, markiert durch Pause, mit folgender Dissonanz. Das Beispiel für den 2. Fall (Liegenbleiben der 4 in der Kadenz, Auslassung der 3) wie bei B.; der Sänger muß trotzdem resolvieren (B.). Bei W. sind die Beispiele (II 272 f.) textiert.



In der Rhetorik ist die Ellipse „die ursprünglich durch eine ersatzweise Geste gerechtfertigte Auslassung eines in normaler Konstruktion notwendigen Wortes" (Lausberg)[2]. Sowohl im 1. wie im 2. Fall entspricht die Bernhardsche, von Walther übernommene Erklärung auch sinngemäß der rhetorischen Figur[3].

6. Retardatio, wie bei B. (M.-Bl. 151); B.'s 2. Beispiel bei W. nach St. textiert („O Jesu salva, salva me" II 273).
7. Heterolepsis. Ihre Erklärung hält sich mehr an St. als an B. „Heterolepsis ist, wenn eine Stimme aus einer andern bisweilen einen Clavem hinweg nimmet, und den ihrigen unterdes jener beraubten Stimme zukommen lässet. Diese Figur, als welche sich einer großen Freyheit anmaßet, wird mehrenteils in Sola Voce, zu welcher etl. Instrumente accompagniren, gebrauchet" (II 274). Dazu das bei W. textierte Beispiel:



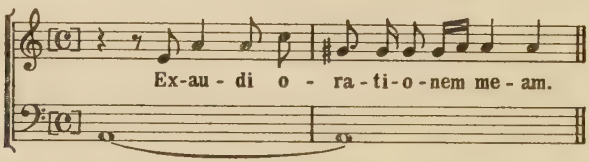
[1] W. C. Printz, *Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Componist,* zitiert nach der 2. Aufl., Dresden u. Leipzig 1696, II 64.

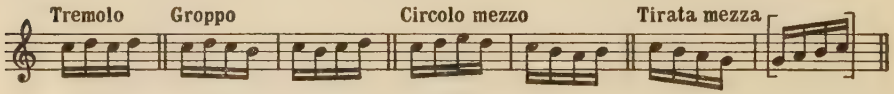
[2] H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik,* München 1949, 35.

[3] Bei Unger, a. a. O., 75 f., ist die Erklärung der Ellipse durch Bernhard zu ergänzen, nicht nur weil sie älter ist als die von U. zitierten Zeugnisse Scheibes und

das wiederum mit dem 2. Beispiel bei B. (M.-Bl. 152) übereinstimmt[1]. Das Wesen dieser Figur besteht darin, daß eine Stimme in den Bereich einer anderen übergreift, im obigen Beispiel die führende Singstimme aus dem Bereich des Soprans in den des Alts. Eine sehr ausdrucksstarke und bildkräftige Figur, die man aber im Zusammenhang mit dem Text – wie alle Affekt- und bildhaften Figuren – nur in Verbindung mit ihrem Namen deuten darf. Darum eben sind die alten originalen Namen nicht ersetzbar.

8. Abruptio, bei W. II 275, mit Beispiel wie bei B. (M.-Bl. 152 f.).
9. Quasi-Transitus, W. II 275 f., Wortlaut der Erklärung (M.-Bl. 152) bei W. nach St. modifiziert: „Quasi-Transitus ist, wenn wider die Regel des Transitus die Dissonanz anschläget, und eine Zeitlang darinne verharret, ehe sie sich mit einer Consonanz wiederum verschönert; wird nur in Stylo recitativo zugelassen, weil daselbst der Tact wenig observiret wird." B.'s 1. Beispiel von W. übernommen, ein 2. nach St. hinzugesetzt, beide textiert; das 2. lautet:



Von den Superficiales gehören Accentus (Superjectio), Passaggio und wohl auch Cercare della nota (nach B. = Subsumptio) zum Grundbestand der Musica ornata. Es gehören aber auch dazu Tremolo, Groppo, Circolo mezzo, Tirata mezza:

Walther erwähnt sie II 181 f. im Anschluß an Joh. Georg Ahles Musicalisches Herbst-Gespräch (Mühlhausen 1699, 16 ff.). Ahle wiederum verweist bei den Figuren aus der Musica ornata seu colorata im Frühlings-Gespräch (1695, S. 33 f., Anm. 67) auf Michael Praetorius, Herbst, Printz, Georg Falck[2]. In der Darstellung der Figuren, die zur Musica ornata gehören, ist besonders Printz sehr ausführlich und entwickelt eine streng rationale Methode. Im II. Teil des Satyr. Comp. 46 ff. teilt er diese Figuren ein in klingende und schweigende

---

Forkels, sondern weil sie die Entsprechung zur gleichnamigen rhetorischen Figur viel deutlicher macht.

[1] Dieses Beispiel steht auch im *Tractatus compositionis augmentatus*, nach M.-Bl. 88 mit dem Text vedete mi morire.

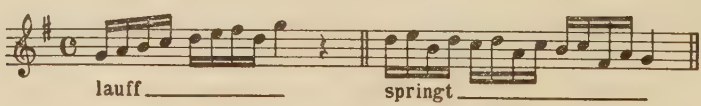
[2] Im *Herbst-Gespräch* 16 ff., behandelt Ahle insbesondere die Frage, ob Quintenparallelen bei Figuren der Musica ornata zulässig sind.

(= Pausenfiguren), die klingenden in einfache und zusammengesetzte, die einfachen in ordentlich gehende, bleibende (d. h. auf einem Ton bleibende), springende, vermengte, schwebende. Accentus, Tremolo, Groppo, Circolo mezzo, Tirata mezza werden unter den ordentlich gehenden genannt, unter den einfach bleibenden die „Bombi oder Schwärmer" (= Aufteilung eines Tones in schnelle Tonrepetitionen, die aber nicht wie bei Bernhards Multiplicatio auf die Dissonanz festgelegt werden). Die springenden Figuren werden eingeteilt in Salto semplice und Salti composti; beim semplice werden von ein- und demselben Anfangston alle Sprünge von der Terz bis zur Oktave (die Septime ausgenommen) durchexerziert, aufwärts und abwärts, bei den composti alle möglichen Sprünge in der Kombination von Hinauf und Hinunter. Unter den vermengten oder vermischten Figuren werden die Figura corta und die Messanza aufgezählt, die Corta aus 3, die Messanza aus 4 „geschwinden Noten bestehend", beide wiederum in allen möglichen Varianten, je nachdem wo sich der Sprung bzw. die Sprünge befinden, am Anfang, Ende oder in der Mitte.

Durch Punktierung können solche Figuren, sofern sie sich eignen, „geschärft und gehemmt", sie können auch durch „unterschiedliche Proportiones" (Übertragung in anderen Takt) variiert, eine geschwindere und langsamere Figur können aneinander gehängt werden. Die einfach schwebenden Figuren sind Trillo und Trilletto. Die zusammengesetzten Figuren werden eingeteilt in laufende (circolo = Zusammensetzung eines c. mezzo nach oben und nach unten oder umgekehrt, Tirata, Figura bombilans = Zusammensetzung von mehreren Bombi, Passaggio), schwebende (Tremamento longo, d. i. Verbindung von Accentus, Tremolo, Trillo und Trilletto, stets mit Trillo), vermischt zusammengesetzte (Mistichanza composta, d. i. Zusammensetzung von laufenden und schwebenden Figuren). Der Satyrische Componist behandelt nicht etwa dieses System, sondern solche Leute satyrisch, die nichts davon verstehen. Mit einem Hang zur mathematischen Präzision entworfen, bietet das Printzsche Figuren-System in der Tat eine Handhabe, jede Koloratur von beliebiger Länge nach ihren Figuren-Beständen zu überprüfen. Das ist nicht unwichtig, denn die Gestaltung der Koloraturen, auch Amplifikationen genannt, war ja keineswegs in das Belieben des Komponisten gestellt.

Über die Anwendung der Amplifikationen äußert sich nun auch Walther in den Praecepta, im Kapitel „Von dem Texte" (II 282 ff.), zwar nicht in die Einzelheiten gehend, sondern nur grundsätzlich. § 4 dieses Kapitels lautet: „Soll ein Componist nicht jede Wörter in einem Spruche oder Sentenz amplificiren, sonderlich wenn keine Emphasis oder vollkommener Sensus in selbigen

stecket, damit der Text nicht unvernehmlich dadurch gemacht, ja wohl gar die Meinung desselben durch unbedachtsames Zerreißen verkehret werde." Im Wortlaut erscheint diese Anweisung, die übrigens durchaus nicht neu, sondern althergebracht ist, etwas verklausuliert. Sie enthält mehr, als beim ersten Lesen auffällt. Grundsätzlich wird hier auf eine zweifache Möglichkeit angespielt, Amplifikationen in der Vokalmusik anzubringen. Vom Text aus muß entweder die Möglichkeit einer Emphasis gegeben sein, d. h. es muß sich ein Wort vorfinden, dessen *Gewicht* gestattet, daß es nachdrücklich in Erscheinung tritt, oder es muß ein Bezug auf den Wortsinn möglich sein. Im 1. Fall erweist sich die Amplifikation als eine musikalische Figur aus der großen Emphasis-Klasse, die außer der Amplificatio insbesondere Wiederholungsfiguren umfaßt. Ob dann die Amplifikation aus einfachen oder zusammengesetzten Figuren der Musica ornata besteht, entscheidet wiederum das Gewicht des Wortes, auf das sie fällt, sein gewöhnlicher Wortakzent wie sein emphatischer Akzent und die Länge, Kürze, Höhe, Tiefe, Stärke, Schwäche des Wortakzents[1]. Im 2. Fall, wenn durch eine musikalische Amplificatio Bezug zu einem *Wortsinn* genommen wird, erscheint sie als eine Figur aus der ebenfalls sehr großen Hypotyposis-Klasse, und dann hilft dem Komponisten entweder der Name der Figur – z. B. Circolo, besonders geeignet bei Wörtern, die eine kreisende Bewegung anzeigen, Tirata bei „durchbohren" und ähnlichem – oder ihr Charakter als einer laufenden, springenden, schwebenden, geschärften oder gleichmäßig fließenden Figur und dgl. (vgl. Printz). Die auch in der Schütz-Schule streng ausgesprochene Regel, man dürfe Wörter wie „confirmatio" und „Abyssus" nicht passagieren[2], bezieht sich auf die Beachtung des Wortsinns. Wo Walther bemerkt (II 287, § 10), daß einsilbige Wörter nicht zu „passagiren" seien, fügt er ausdrücklich hinzu: „es sey denn, daß es das Wort expresse erfordere" und gibt dazu folgende Beispiele:



Das ist über „Lauff" eine laufende Figur, nämlich der Passaggio, keine Tirata – denn diese würde geradlinig in die Oktave führen –, über „springt" dreimal die Messanza mit je zwei Sprüngen in der Mitte und am Ende. Man sieht, hier wirkt sich bei Walther die Printzsche Einteilung und Charakterisierung der Figuren aus. Schließlich weist Walther in diesem Zusammenhang, und das gilt selbstverständlich für beide Möglichkeiten der Amplifikation, auf die phonetische Regel hin: „Die Vocales a, e, o und die Diphthonge, so von solchen vocalibus anfangen, lassen sich wohl coloriren, nicht aber i, y, und u" (II 287, § 11).

---

[1] Davon spricht Ahle im *Sommer-Gespräch* 22 ff.

[2] Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier*, M.-Bl. 37.

Außer den Bernhardschen und den Figuren aus der Musica ornata erwähnt Walther in den Praecepta noch eine andere Gruppe, die wir in seinem Sinne als Figuren des Nachdrucks ansprechen dürfen. Dabei bezieht er sich zweimal auf Ahles Musikalisches Sommergespräch. Er tut es zum erstenmal II 276 mit der Bemerkung: „Was sonst noch vor Figuren aus unterschiedlicher Composition eines Textes entspringen können, ist befindlich in Joh. Georg Ahlens musicalischem Sommer Gespräche p. 16 et 17" und zum zweitenmal im Kapitel „Von dem Texte" unter § 5 (II 284), wo er diese Art ausdrücklich als rhetorische Figuren bezeichnet: „Es mag zwar wohl ein Componist in elaborirung eines Textes unterschiedliche rhetorische Figuren anwenden (vid. Joh. Georg Ahlens musicalisches Sommer Gespräche p. 16 u. 17) z. E. die Epizeuxin, als die gebräuchlichste und emphatischste: die Anaphoram, Synonymiam, Anadiplosin, Epistrophen, Epanalepsin, u.s.f. Doch soll er allezeit das Ne quid nimis! vor Augen haben." Mit der ausdrücklichen Bezeichnung dieser Figuren als rhetorische werden die Beziehungen der anderen, vorhin behandelten Gruppen zur Rhetorik nicht negiert oder auch nur in ihrer Bedeutung abgeschwächt. Es handelt sich vielmehr jetzt, wie schon die Namen der zuletzt angeführten Figuren verraten, um eine besondere Gruppe, die in der Rhetorik als Figuren der Worthäufung und Wortwiederholung bekannt sind. Walther deutet an, daß er sie zu der Klasse der Emphasis-Figuren rechnet. Seinem Hinweis entsprechend, folgen wir der Erklärung Ahles (Sommer-Gespräch, Mühlhausen 1697, 16 ff.).

Zunächst der Ahlesche Text, der es wohl verdient ausführlich zitiert zu werden, denn man kann für die Art und Weise, wie die Komponisten die Figurenlehre der Rhetorik anwendeten, viel aus ihm lernen: „Gleichwie die Redner in freier / und die Poeten in gebundener Rede allerlei Rhetorische Figuren gebrauchen; also bedienen sich auch mancher die Melopoeten in singender Rede. Daß dem so sei / wird aus folgendem sat erhellen. Im 98. Psalmen steht: Jauchzet dem Herren alle welt / singet / rühmet und lobet. Hieraus weis ein verständiger Sangdichter unterschiedliche Figuras λέξεως seu dictionis zu machen. Dän setzet er: Jauchzet / jauchzet / jauchzet dem Herren alle welt; so ist es eine Epizeuxis. Setzet er aber: Jauchzet / jauchzet dem Herren alle / alle welt; so ist es eine doppelte. Setzet er: Jauchzet dem Herren / jauchzet Ihm alle welt / jauchzet und singet; so ist es eine Anaphora. Setzet er weiter: singet / rühmet und lobet; oder jauchzet / singet / rühmet und lobet; so ist es eine Synonymia, und / wän er das Wörtlein UND davon lässet / auch ein Asyndeton; hergegen aber / wän er solches noch mehrmahl hinzuthut / ein Polysyndeton, als: jauchzet und singet und rühmet und lobet. Setzet er: singet und rühmet / rühmet und lobet; so ist es eine Anadiplosis. Setzet er aber: jauchzet und singet / singet und rühmet / rühmet und lobet; so ist es eine Climax. Setzet er: singet dem Herren / rühmet den Herren / lobet den Herren; so ist es eine Epistrophe. Setzet er dän: singet / rühmet und lobet / ja lobet / rühmet und singet; so ist es eine Epanalepsis und Epanodos. Seht / so viel Wortfiguren kan er aus den wenigen Worten

machen; wie wohl er sie nicht alle in solcher einigen sentenz anbringet. Dän weil ihm bewust / daß die Rednerischen und Poetischen zierligkeiten / nur als zukker und gewürze zu brauchen; so figuriert er immer einen ausspruch anderst als den andern / nachdem er es tuhnlich und dienlich zu sein befindet. Doch wie das salz die gemeinste würze ist; also ist die Epizeuxis die gebreuchlichste Figur: sintemahl sie von den Komponisten schier in allen commatibus angewendet wird."

Das Verfahren, das Ahle hier beschreibt, ist zwar nicht der einzige Kunstgriff, dessen sich die Komponisten bedienten, wenn sie einen oratorischen Ausdruck erstrebten, aber ein recht bedeutsamer und charakteristischer. Der Musiker – als ein guter Musiker seiner Zeit darf Ahle gewiß gehört werden – begnügt sich nicht damit, den Text auf sich einwirken zu lassen, er tut etwas an ihm, bevor er komponiert, aber schon mit dem Ziel einer bestimmten Kompositionsweise: er „elaboriert" (wie Walther sagt) oder „appliziert" (wie andere sagen) den Text, und zwar in diesem Fall genau nach der Figurenlehre der Rhetorik, als deren Gewährsmann Ahle in einer Anmerkung (25, S. 16) den Quintilian angibt. Er „elaboriert", um einem im Ausdruck schlichten oder nur wenig figurierten Text durch den Einsatz stärkerer Figuren einen emphatischeren oder pathetischen Ausdruck zu verleihen. Im Anschluß an die oben zitierte Stelle bringt Ahle ein bezeichnendes Zitat aus Vossius: „Utimur Epizeuxi, ut aliquid *ἐμφατικῶς*, aut *παθητικῶς* dicamus". J. Kuhnau empfiehlt in seiner Vorrede zu der Sammlung „Texte zur Leipziger Kirchen-Music . . ." (1709) ein ganz ähnliches Verfahren[1]. Aber während er den Text, auch einen Psalmvers, mehr nach den Topoi zu applizieren vorschlägt, freilich auch um auf diese Weise Ausdrucks- und Nachdrucksfiguren zu gewinnen, hält Ahle sich noch viel strenger und direkt an die Figurenlehre der Rhetorik. Die Möglichkeiten, die er erwägt, entsprechen mit Angabe der Figurennamen durchaus der Rhetorik. Aus seinen Beispielen geht klar hervor, daß er die Epizeuxis als eine unmittelbar aufeinanderfolgende Wortwiederholung auffaßt, die Anaphora als eine Wiederholung des gleichen Wortes, „jeweils am Anfang mehrerer aufeinanderfolgender Kola oder Kommata". Die Synonyma als „eine der Ausdrucksverstärkung dienende Häufung synonymer Wörter" findet er schon im Text vorgebildet. Asyndeton und Polysyndeton sind ebenfalls richtig belegt. Die Anadiplosis tritt als eine Figur hervor, die „das letzte Wort eines Satzes oder Verses als erstes Wort des folgenden Satzes oder Verses wiederholt", die Klimax (Gradatio) als eine „Synonymie sich steigernder Glieder", die Epistrophe als eine Wiederholung des gleichen Wortes am Ende aufeinanderfolgender Sätze (Perioden, Verse)[2]. Das letzte Beispiel ist ein wichtiger Beleg für den Epanodos als Figur der umgekehrten Wortwiederholung[3].

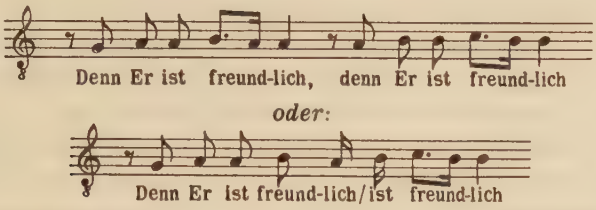
---

[1] Der Text Kuhnaus in MfM XXXIV, 1902, 147 ff., die Erklärung bei Schmitz, *Bildlichkeit* . . ., a. a. O., 26 ff.

[2] Die in Anführungszeichen gesetzte Erklärung der Figuren nach Lausberg, a. a. O., 37 ff. Über Epistrophe vgl. Unger, a. a. O., 77 (nach Gottsched).

[3] Vgl. L. Arbusow, *Colores rhetorici*, Göttingen 1948, 39. Unverständlich bleibt mir allein, warum Ahle in Verbindung mit dem Epanodos eine Epanalepsis anspricht.

Es interessiert nun besonders die Frage der musikalischen Ausgestaltung dieser nachdrücklichen Wiederholungs-Figuren. Ahle gibt nur für die Epizeuxis Beispiele:



Aus ihnen erhellt, daß der Musiker sich bei dieser Figur nicht auf die Wiederholung eines einzelnen Wortes festzulegen braucht, er kann auch eine kleine Wortgruppe („Denn Er ist freundlich") wiederholen; dieses gestattet auch die rhetorische Figur[1]. Weiter ergibt sich, daß der Wort- bzw. Wortgruppenwiederholung eine Wiederholung der gleichen Tongruppen entspricht. Man sollte meinen, daß dies die Grundregel bei Wiederholungsfiguren sei. Die Komponisten halten sich nicht konsequent daran. Besonders bei der Anaphora entsprechen sich häufig nicht Wort- und Tongruppenwiederholung. Ich brauche in diesem Zusammenhang absichtlich das Wort „Tongruppe" und vermeide das Wort „Motiv". Denn es erweist sich, daß noch bis in die Bach-Zeit in den Vokalsätzen die Figur weithin unabhängig vom Motiv bleibt, obwohl es auch Fälle der Figurenentwicklung aus dem Motiv gibt. Der Hauptort der Entfaltung des motivischen Lebens und des motivischen Einheitsablaufs ist in der Bach-Zeit der begleitende Instrumentalpart, wobei freilich meistens auch die Motive unter einer Figur text- bzw. wortgebunden bleiben. Über dieses sehr komplizierte Verhältnis von Figur und Motiv kann nur in einer besonderen Arbeit berichtet werden.

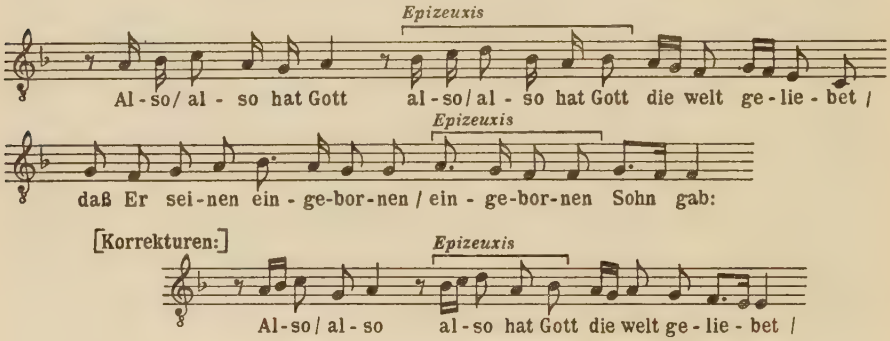
Halten wir uns hier an die Ahleschen Beispiele für die Epizeuxis. Aus der Wiedergabe in obg. Beisp. darf man nicht folgern, daß diese Figur durch die Wiederholung auf der nächst höheren Stufe festgelegt sei. Das ist sie nämlich nicht. Sie kann auch auf einer anderen Stufe auf- oder abwärts erscheinen (für abwärts vgl. Beisp. S. 92). Die mehrmalige, sich steigernde Wiederholung stufenweise aufwärts ist die Klimax. Die Anaphora tritt musikalisch sowohl als öftere, nicht unmittelbar aufeinanderfolgende Wiederholung einer Tongruppe auf, wie auch ostinatoartig und dann meistens im Baß[2]. Den Hinweisen von Ahle entsprechend wäre die Anadiplosis musikalisch die Wiederholung einer Schlußwendung am Anfang des nächsten Abschnitts, die Epistrophe die Wiederholung der gleichen Tongruppe jeweils am Schluß aufeinanderfolgender Abschnitte.

---

[1] Vgl. Lausberg, a. a. O., 43 unter § 39.
[2] Vgl. Unger 68 f.

Vollständig sind weder die rhetorischen noch die ihnen entsprechenden musikalischen Wiederholungsfiguren bei Ahle aufgezählt.

Nun ist aber zu unserm Beisp. S. 91 grundsätzlich noch zu bemerken, daß bei der Wiederholung musikalisch ein gewisser Spielraum gelassen ist, besonders in rhythmischer Beziehung. Wie die Alternativform, in der Ahle das Beispiel für die Epizeuxis erscheinen läßt, zeigt, ist die 1. Silbe von „freundlich" erst in der Wiederholung punktiert („geschärft"). Während zunächst nur der Accentus Pronuntiationis communis waltet, kommt in der Wiederholung der Accentus emphaticus hinzu. Die Lehre vom Akzent fällt auch bei diesen Figuren stark ins Gewicht. Darum verbindet Ahle, und keineswegs er allein, die Akzentlehre eng mit seiner Betrachtung über die Figuren. Im Lehrsystem der Rhetorik gehört zwar die Akzentlehre in einen anderen Abschnitt (Pronuntiatio oder Elocutio) als die Figurenlehre (Decoratio), aber in der musikalischen Rhetorik wird allein schon durch die Figur des Accento aus der Musica ornata – der Accento wird insbesondere für den emphatischen Akzent angesetzt – die Verbindung der Akzent- mit der Figurenlehre klar. Im Anschluß an die Erklärung der Epizeuxis gibt Ahle noch folgendes Beispiel mit Korrekturen:



Zu den Korrekturen bemerkt er, daß man das Wort „also" nach dem Wortakzent sowohl auf der ersten wie auch auf der zweiten Silbe betonen könne – er sagt: „langkurz und kurzlang gebrauchen" –, das zweite klänge nachdrücklicher (emphatischer Akzent!); auch die melodische Korrektur über „welt" (a statt f) habe mehr Nachdruck (melodischer Akzent als emphatischer). Bei der Herausführung aus der 1. Epizeuxis, der Textstelle „die welt geliebet", ändert er „geliebet"; die 1. Fassung, so sagt er mit Bezug auf diese Stelle, „geht zu kurz ab" und laute „nicht so beweglich" als die 2. Man erkennt aber vor allem an der vorgezogenen 2. Fassung des ganzen Satzes, daß im Bemühen um eine emphatische Akzentuierung und eine bewegliche Melodieführung der Komponist bei der Figur sich nicht mehr an die genaue Wortwiederholung bindet. Die musikalisch-rhetorische Wirkung der Figur wird zwar so nicht aufgehoben, aber doch der Elocutio unterstellt.

Auch Walther hebt in dem Kapitel „Von dem Texte" die Bedeutung der Akzentlehre hervor, sagt aber darüber nichts Neues und das Bekannte auch nicht in eigener Form oder in einer systematischen Darstellung[1]. Er verweist (II 286, § 8) auf Ahles Frühlings- und Sommergespräch und auf Printzens Satyrischen Componisten. Diese Hinweise weiter zu verfolgen, erübrigt sich hier. Das gehört nicht mehr zum eigentlichen Thema unserer Studie, die die Akzentlehre nur zu beachten hat, soweit sie die Figurenlehre berührt.

Sehr angelegentlich beschäftigen sich die Praecepta mit der *Relatio non harmonica* (Mi contra Fa), nicht nur in der Absicht zu zeigen, wie durch ihren ungeschickten Gebrauch Satzfehler entstehen, sondern noch mehr, um zu erklären, wie sie kunstgerecht eingeführt werden kann (II 201, 232, 277 ff.). Im letzteren Fall ist sie, wenn textgebunden, Figur und kommt unter der Bezeichnung einer rhetorischen Figur (Parrhesia) bereits bei Burmeister (Hypomnematum Musicae Poeticae, Rostock 1599) und Thuringus (Opusculum bipartitum 1625)[2] vor. Sie würde, sagt Walther, „ad exprimendum affectum" öfters gebraucht. Er empfiehlt sie einmal zum Ausdruck der Affekte der Trauer, ein andermal erwähnt er eine ziemlich vage Skala von Affekten („Traurigkeit, Andacht, Liebe, Furcht, Verlangen etc."). Bei der Erörterung der Regeln, die ihre kunstgerechte Einführung erleichtern, hält er sich an Printz (Satyr. Comp.) und Werckmeister (Harmonologia musica) und faßt sie so zusammen: „1) Progressus Consonantiae, welcher zierlich seyn muß, 2) Affectus, 3) Qualitas modi, 4) Qualitas Intervallorum, 5) Intervallorum celeritas, 6) Voces concomitantes." Dazu die Mahnung, die Relatio non harmonica nicht „leichtlich" in den Außenstimmen anzubringen.

Wenden wir uns nunmehr der Frage zu: wie verhalten sich die im Lexikon angeführten Figuren zu der Figurenlehre in den Praecepta? Eine gewisse Vorarbeit hat auch in dieser Hinsicht bereits Gehrmann geleistet[3], aber es ist ihm doch noch manches entgangen. Eine Klassifikation der Figuren findet man im Lexikon unter dem Stichwort „Figur" nicht. Daher gehen wir am besten von der Gruppierung aus, die sich aus dem Studium der Praecepta gewinnen ließ.

Die Bernhardschen Figuren haben im Lexikon gegenüber den Praecepta etwas an Bedeutung verloren. Die Unterscheidung fundamentales und superficiales wird weniger sichtbar. Bei *Syncopatio* und *Transitus* ist man nicht mehr sicher, ob sie noch als Figuren angesehen werden; nur die Syncopatio catachrestica, ein Sonderfall der Katachresis, wird nach Mattheson, Crit. Mus., als Figur beschrieben. *Fuga*, in den Praecepta noch nachdrücklich als Figura funda-

[1] Dies gilt einschließlich der Bemerkung, daß in mehrstimmigen Sätzen der Wortakzent besonders in den Außenstimmen zu beachten sei (II 285, § 6).

[2] Zu Thuringus vgl. Unger 87.

[3] A. a. O., 574.

mentalis bezeichnet, wird jetzt unter Berufung auf Niedt und Mattheson in erster Linie als „künstlich Stücke" erklärt. Erst dann wird sie noch erwähnt als „Haupt-Figur, bestehend in einer gewissen Wiederholung und künstlichen Verteilung einer einzigen fest-fürgesetzten Clausul (auch wohl mehrer, wenn sie doppelt ist)". Weiterhin wird die Fuga pathetica genannt, die mit der Fuga gravis, einer „gravitätischen" in Verbindung gebracht wird; „sie muß aber auch einen absonderlichen affect zu exprimiren geschickt seyn", was wohl nichts anderes bedeuten kann, als daß sie mit pathetischen Figuren arbeitet. Schließlich wird Fuga noch in einem ganz anderen Sinne beschrieben, worauf schon Kircher anspielt: Fuga als eine tonmalerische Figur (Hypotyposis), angewendet meistens als ein schneller Passaggio bei „Worten, die eine Flucht anzeigen"; dabei verweist das Lexikon auf Janowka's Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae (1701).

Verfolgt man die Superficiales einzeln, so erklärt das Lexikon *Superjectio* (Accento) sowohl nach Bernhard, Janowka, wie auch mit besonderer Unterstreichung nach E. Loulié (Eléments ou principes de musique, 1698). Die *Subsumptio* findet man unter diesem Stichwort nicht mehr angeführt, dafür unter Anticipatio Notae und Cercar della Nota, hier nach dem Bernhard-Schüler Mylius (Rudimenta musices, 1685, vgl. M.-Bl. 8). *Variatio* erscheint nicht mehr als eigene Figur wie bei Bernhard und in den Praecepta, wird aber doch noch beiläufig unter Coloratura erwähnt. *Multiplicatio, Heterolepsis* und *Quasi-Transitus* werden unter diesen Stichwörtern nicht mehr angeführt. *Ellipsis* wird mit Bezug auf Stierleins Trifolium erklärt; diese Erklärung stimmt mit der Bernhardschen (1. Fall) überein. Bei der *Retardatio* wird wieder Stierlein zitiert, und zwar mit dem Beispiel aus Bernhard: Auflösung des Vorhalts in die obere Sekunde, von Bernhard erklärt als ein verzögerter Eintritt der Konsonanz in Nachahmung der Synkopation. Ein anderes Beispiel im Lexikon zeigt die Retardatio als „Resolutio mediata", erklärt als Verzögerung in der Auflösung der Dissonanz „vermittelst anderer dazwischen stehender Noten". Die Resolutio mediata berührt sich eng mit der Resolutio catachrestica, das bedeutet die uneigentliche, ungewöhnliche Auflösung der Dissonanz. Auch auf diese Figur weist das Lexikon hin; sie bleibt aber eine eigene Figur. Bernhards Erklärung der *Abruptio* findet sich im Lexikon unter diesem Stichwort erst an 2. Stelle. Es ist jene Superficialis, die besonders im rezitativischen Stil zuhause ist[1]: die Melodiestimme reißt mit einer unaufgelösten Dissonanz, der 4, ab und pausiert, während im Akkompagnement die Kadenz zu Ende geführt wird. Auch bei dieser Figur weist Walther auf Stierlein hin, der sie doch nur von Bernhard übernommen hat. Die Rolle, die Stierlein als Vermittler Bernhardscher Figuren im Lexikon spielt, dürfte damit erwiesen sein.

Bei den Figuren aus der Musica ornata hält sich Walther auch im Lexikon stark an Printz, berücksichtigt allerdings auch andere Autoren, z. B. S. de

[1] M.-Bl. 153.

Brossard (Dictionnaire de musique, 1703 u. ö.). Aber er zitiert doch Printz immer wieder, so bei der Figura bombilans, der Figura suspirans, der Messanza, dem Passaggio, dem Circolo, nur gibt er jetzt von diesem Autor das Compendium Musicae signatoriae et modulatoriae vocalis (1668 ? 1714 ?) an, ohne daß man eine wesentliche Änderung gegenüber dem Satyr. Comp. verspürt. Die Erklärung der *Tirata* als mezza, defectiva, perfecta, aucta kann ebenfalls Printz entnommen sein. Die *Corta* wird im Lexikon unter zwei Formen angegeben: und . Übereinstimmend mit Printz wird die *Figura suspirans* von der Corta abgeleitet: (suspirans) statt (corta). Behält man diesen Zusammenhang mit der Corta im Auge, so wird klar, daß Figura suspirans nicht dasselbe ist wie Suspiratio oder Tmesis (Kircher, Vogt, Spieß), jene sehr beliebte bildhafte Ausdrucksfigur bei seufzen, stöhnen, klagen oder auch zerschneiden, zerreißen. Die Suspiratio oder Tmesis erscheint übrigens meistens mit mehreren Pausen. Das Lexikon bringt sie nicht als eigene Figur.

Bei der Anführung musikalisch-rhetorischer Wiederholungsfiguren bleibt auch im Lexikon Ahle Gewährsmann. Daneben erscheinen Janowka und Thuringus. So wird z. B. die *Anaphora* (Repetitio) mit ihren beiden S. 91 bereits erwähnten Möglichkeiten nach Janowka bzw. Thuringus beschrieben. Weiterhin die *Complexio* (Symploke) nach Thuringus als eine Figur, die den Anfang „eines harmonischen Satzes" am Ende wiederholt. Dem gegenüber wirkt sich wohl die Epanalepsis, eine ganz ähnliche Figur, musikalisch auf engerem Raum aus, indem am Ende einer Periode eine Tongruppe des Anfangs wiederholt wird; ganz geklärt ist das Verhältnis dieser beiden Figuren noch nicht. Einige Figuren dieser Klasse werden im Lexikon nur nach ihrem rhetorischen Sachverhalt ohne Angabe der musikalischen Entsprechung erklärt, so *Epanalepsis, Epiphora* (Epistrophe), *Epizeuxis* und *Anadiplosis,* die beiden letzten nach den Ahleschen Textbeispielen. Auch Ahle schöpfte ja unmittelbar aus der Rhetorik und erläuterte nur die Epizeuxis an musikalischen Beispielen. Walther mußte als Verfasser eines musikalischen Lexikons darauf bedacht sein, auch die rhetorischen Wiederholungsfiguren in ihrer musikalischen Anwendung zu erklären, oder wenigstens kurz anzudeuten. Er tut es, wie wir bemerkten, nicht ganz konsequent. Bei der Epizeuxis freilich konnte er einfach auf Ahle verweisen. Bei der Klimax (Gradatio) wußte er, daß er mit der Ahleschen Texterklärung, die er unter 1) zitiert, nicht auskam. Unter 3) gibt er die musikalische Entsprechung: „Eine Clausul" – hier im Sinne eines kurzen Melodieabschnitts – wird „mit und ohne Cadentz etliche Mahl immediate nach einander immer um einen Ton höher angebracht". Das ist nach unserer heutigen Terminologie die melodische und harmonische Sequenz stufenweise aufwärts. Walther mußte hier so deutlich beschreiben, denn unter Klimax verstanden die älteren Kompositionslehren außerdem noch zweierlei: die Klimax nach Thuringus (zwei Stimmen gehen in parallelen Terzen stufenweise auf- und abwärts) und Klimax als eine besondere Möglichkeit des 4st. Kanons. Dies wird von Walther unter 2) bzw. 4) erwähnt. Bei

aller Kürze ist Walther bestrebt, im Lexikon die emphatischen Wiederholungsfiguren, gerade weil sie sich eng berühren, möglichst genau anzugeben. So bringt er – wohl im Unterschied zur Anaphora – die *Analepsis*, eine m.W. in der Rhetorik nicht gebräuchliche Figur, die nach ihm gegeben ist, „wenn eine aus lauter Concordanzen bestehende kurtze Clausul oder Formul noch einmahl unmittelbar nach einander gesetzt und angebracht wird". Der Akzent dürfte auf „Concordanzen" liegen, um den Unterschied gegenüber der Anaphora zu verdeutlichen.

Aus dem Opusculum bipartitum des Thuringus schöpfte Walther für das Lexikon noch Figuren anderer Art, z. B. die *Aposiopesis* (= Generalpause)[1], Katachresis und Parrhesia. *Katachresis* (unter C!) wird zweifach erklärt: 1. als uneigentliche, „außerordentliche" Auflösung der Dissonanz, 2. „als Progressus vieler auf einander folgender Quarten, welche durch den Baß klang- und brauchbar gemacht werden", also fauxbourdonartig. (Fauxbourdon gilt noch bei Burmeister als eigene Figur, im 17. Jahrhundert als ein Sonderfall des Falsobordone; so auch im Lexikon). *Parrhesia* ist die kunstgerechte Einführung des Mi contra Fa; wie sie erfolgt, ergibt sich aus den Anweisungen über die Relatio non harmonica. Unter diesem Stichwort verweist Walther wie in den Praecepta auf Printz (Satyr. Comp.) und Werckmeister (diesmal auf den „Weg-Weiser"), aber nun mit dem deutlich genug ausgesprochenen Vorbehalt, sich nicht festzulegen und der künstlerischen Geschicklichkeit nicht vorzugreifen.

Außerdem sind im Lexikon Figuren bedacht, die sich bei Kircher vorfinden (Musurgia I 366, II 144 f.). Kircher wird in den Praecepta oft zitiert, wenn er auch dort nicht in Verbindung mit der Figurenlehre hervortritt. Seine Erklärungen von Figuren sind im Lexikon öfters hinter Verweisen auf Janowka versteckt, der hier in ähnlicher Weise als Vermittler auftritt, wie Stierlein als Vermittler Bernhards. Das zeigt sich gleich bei der Erklärung der *Anabasis* und *Katabasis* (Katabasis im Lexikon unter C, wie auch Kircher das Wort schreibt). Kircher ist in der Figurenlehre des 17. Jahrhunderts der Kronzeuge für die Erklärungen beider Figuren nach zwei Seiten hin: der Bildlichkeit (Auf- und Abstieg) und des Affektausdrucks (Affekte des Hohen, Erhabenen und des Niedrigen, der Erniedrigung), und er darf sich dabei mit Recht auf Meister des 16. Jahrhunderts berufen, ja er hätte sogar ins 15. zurückgreifen können. Man muß überhaupt bei der Figurenlehre Kirchers beachten, wie sehr er stets gerade

[1] Das Lexikon zählt unter Aposiopesis die beiden Möglichkeiten des Homoioteleuton und Homoioptoton auf. Das erstere findet sich auch bei Nucius (Unger 79), das zweite auch bei Kircher (M. II 145). Das eine bezeichnet in der Rhetorik den Gleichklang, das andere dazu auch die Gleichheit des Kasus am Ende der Kola (similiter desinens, similiter cadens, vgl. Lausberg 57). Wie es dazu kam, daß in der musikalischen Figurenlehre beide Figuren als Pausenfiguren aufgefaßt wurden – eine Frage, die schon Unger bezüglich des Homoioteleuton bei Nucius stellt – kann auch ich noch nicht beantworten. Kircher erklärt Homoioptoton als similiter desinens, also wie Homoioteleuton.

auf den Affektausdruck anspielt. Das tut er nicht nur etwa als Kind des Zeitalters des Barocks. Vielmehr bestätigt sich schon vor 1600 in der musikalischen Anwendung der Figuren, daß alle affektausdrückend sind, die meisten auch Bildlichkeit annehmen können. Darum haben die Figurenlehren aus Bildlichkeit und Affektausdruck kein Einteilungsprinzip gemacht. Das trifft noch für die Bachzeit zu. Der Hauptakzent liegt auch dann noch auf dem Affekt, obwohl die Bildkraft der Figuren eher zu- statt abnimmt.

Auch *Abruptio* wird im Lexikon an 1. Stelle nach Janowka-Kircher als eine Figur erklärt, „da gemeiniglich am Ende eines Periodi die Harmonie plötzlich... abgebrochen und abgeschnappt wird"; Kircher: Repentina abruptio est periodus harmonica, qua rem cito peractam exprimimus, et ut plurimum locum habet in fine (M. II 145). Besonders wirkungsvoll wird diese Abruptio gerade im chorischen Satz angewendet, während die unter dem Stichwort an 2. Stelle erwähnte Bernhardsche Abruptio vor allem im Rezitativ anzutreffen ist. Nicht sehr deutlich setzt das Lexikon die Erklärung der *Apokope* von der Abruptio Kirchers ab, wenn es Apokope als ein „behendes Abschnappen" statt Aushalten „der letzten Note eines Periodi harmonicae" beschreibt. Die Apokope wird auch bei Kircher als eine musikalisch-rhetorische Figur erwähnt (M. I 366), aber nicht beschrieben. In der Rhetorik bedeutet Apokope die Auslassung, das „Abhauen" eines Buchstabens oder einer Silbe am Ende eines Wortes[1]. Auf ein Beispiel bei Bach, das mir sehr deutlich in Analogie zur rhetorischen Figur geprägt zu sein scheint, habe ich an anderer Stelle hingewiesen[2].

Beim *Antitheton* denkt Walther im Lexikon wie Kircher (M. II 145) an den sukzessiv eintretenden Abschnitts-Kontrast[3]. Er zitiert das gleiche Beispiel: „ich schlaffe, aber mein Hertz wachet" (Kircher: aus L. Leonis „Ego dormio, et cor meum vigilat"). Man könnte als Beispiel auch auf Schützens „Ich liege und schlafe, und erwache . . . ." in den Kl. geistl. Konzerten hinweisen. Diese Figur kann freilich in der mannigfachsten Weise auftreten, im Kontrast der Bewegung, der klanglichen Gruppen, des polyphonen und homophonen Satzes als Noema (angedeutet auch im Lexikon unter diesem Stichwort nach Thuringus, aber anscheinend nicht mehr wie bei Burmeister als eigene Figur geführt), als Mutatio per Genus (Wechsel des diatonischen und chromatischen Geschlechts), per Systema (Wechsel der hohen und tiefen Klanglage), per Tonum (Wechsel des Modus major und minor), per Melopoeiam (Wechsel der Maniera distendente, restringente oder quieta, d. h. des starken, weichen, ruhigen Stils). Diese verschiedenen Möglichkeiten sind unter dem Stichwort *Mutatio* im Lexikon aufgezählt, die letzte mit dem Hinweis auf Brossard's Dictionnaire. Sie sind nicht als Figuren bezeichnet, obwohl Walther bei der Mutatio per Tonum auf den

[1] Unger 70, Hinweis auf Weissenborn.

[2] *Bildlichkeit* 59.

[3] Antitheton wurde in der Figurenlehre auch als simultaner, kontrapunktischer Kontrast zwischen Thema und Gegenthema erklärt (Unger 69 f.).

Affektausdruck und bei der Mutatio per Systema auf die Hervorhebung des Wortsinns (alta et humilia, coelum et terra) hinweist. Man darf annehmen, daß sie mit Bedacht an sich nicht als Figuren angesprochen wurden, da sie in der Rhetorik mehr der Elocutio als der Decoratio entsprechen. Wenn sie unter einer Figur auftreten, ist diese meistens das Antitheton. Man mag diese Unterscheidung übertrieben spitzfindig nennen, und dennoch erweist sich auch hier, wie konsequent die Kompositionslehren und die Komponisten den Anschluß an die Rhetorik gesucht haben. Dies ist auch noch bei Walther zu spüren. Kircher bestätigt, daß die Mutatio toni als Antitheton auftritt, indem er das gleiche Beispiel, das er M. I 673 für die Mutatio toni zitiert (Wechsel des Modus major in minor bei starkem Affekt-Kontrast), auch für die Erklärung des Antitheton M. II 145 gebraucht. In seiner Liste der musikalisch-rhetorischen Figuren (M. I 366, II 144 f.) führt er die Mutatio nicht.

Es könnten noch andere Figuren aus dem Lexikon herangezogen werden – etwa die hochpathetische *Exclamatio*[1], die nach Walther durch die Verwendung der aufwärts springenden kleinen Sext gekennzeichnet ist – ein wesentlich neues Moment würde sich nicht ergeben. Nicht alle Figuren aufzuzählen, sondern die Hauptzüge der Figurenlehre bei Walther hervorzuheben, ist der Zweck unserer Untersuchung. Der Grundstock wird in den Praecepta sichtbar. Es sind die Lehren von Bernhard, Printz und Ahle. Die Darstellung der einzelnen Figuren im Lexikon wird gegenüber den Praecepta nur bei den Bernhardschen Figuren etwas eingeschränkt, erweitert dagegen durch die Einbeziehung älterer (Thuringus, Kircher) und jüngerer Lehren (bis zu Mattheson), und durch die Berücksichtigung französischer Autoren (Loulié, Brossard). So ist der Figurenbestand im Lexikon entschieden größer als in den Praecepta. Insgesamt spiegelt das Lexikon, wenn auch in gebrochenen Reflexen, die Figurenlehre sowohl der Schütz- wie der Bach-Zeit.

Walther hat weder im Lexikon noch in den Praecepta Figuren erfunden. Das hat zwar Bernhard von sich im Ausführlichen Bericht behauptet (M.-Bl. 144), wir dürfen aber auch ihn so nicht beim Wort nehmen. Die Figuren, die er beschreibt, waren vor ihm im praktischen Gebrauch. Gefunden mag er bei einigen von ihnen den Namen haben. Selbständiger als die meisten seiner Zunftgenossen, die sich als Verfasser von Traktaten und Kompositionslehren mit den Figuren befaßten, erscheint er in seinen Erklärungen; aber dahinter steht doch auch noch im Ausführlichen Bericht die Autorität seines großen Lehrers Schütz. Zudem muß man immer wieder berücksichtigen, daß gerade in der Figurenlehre, infolge ihrer beständigen Ausrichtung auf die Rhetorik und deren von der Antike her festgefügten Terminologie, selbständigen Erklärungen engste Grenzen gezogen waren. Aber es fällt doch auf, daß Walther auf diesem Gebiet weitgehend auf eigene Diktion verzichtet, nicht nur im Lexikon, wo der enzy-

[1] Vgl. Unger 77 u. Anm. 43.

klopädische Zweck dies verständlich macht, sondern mehr noch in den Praecepta, wo man den Kompositionslehrer sprechen hören möchte.

Wir greifen noch einmal in den Praecepta auf das Kapitel „Von dem Texte" zurück (II 282 ff.). Hier belehrt Walther, indem er sich auf Herbst, Ahle und Printz beruft, über das *Grundsätzliche,* nämlich über den *Vorrang* des Wortes, des Textes in der Vokalmusik: Nam cantiones propter verba, non verba propter cantiones sive harmoniam finguntur (§ 2)[1]. Diesen Vorrang und die Wirkung des Wortes auf den Hörer hat der Komponist zu beachten, noch bevor er mit dem eigentlichen Komponieren beginnt: „Wenn ein Componist etwas mit einem text componiren will, muß er nicht nur die gantze Meinung desselben, sondern auch die Bedeutung und Nachdruck eines jeglichen Wortes absonderlich verstehen" (§ 1). Er hat sich den Text so zu erarbeiten, daß er seinen Scopus versteht (= „gantze Meinung"), d. h. zu welchem Zweck, in welcher Absicht gesprochen wird, und daß er das Gewicht (= „Bedeutung") und den Nachdruck der Worte recht erfaßt. Um das Gewicht hervorzuheben und Nachdruck zu geben, hat er dann beim Komponieren den emphatischen Akzent, die Mittel der Amplifikation und die in § 5 genannten emphatischen Figuren (vgl. S. 88) zur Hand. Weiter heißt es in § 2: „Die Worte soll der Componist so schicklich mit denen Sonis vereinigen, daß die Soni eben dieses auszudrücken scheinen, was die Worte bedeuten." Dazu hat der Komponist wiederum Figuren zur Verfügung, die er bildhaft und affektausdrückend ansetzen kann, einmal mehr auf den Wortsinn anspielend, das andere Mal mehr auf den Affekt, wobei wohl nicht mehr betont zu werden braucht, daß die Figuren keine starren Tonformeln sind. Wenn Wortsinn und Affekt („Gemüths-Regung") konkurrieren, „soll der Componist mehr auf dieselbe (die „Gemüths-Regung"), als auf die eintzelne Worte sehen, nicht zwar, daß er dieselben insonderheit gar nicht achten dürffe, sondern, daß er nur die Worte, welche der Gemüths-Regung zu wieder sind, nicht absonderlich exprimiren solle" (§ 3). Diese Bemerkung kann auf den Mißbrauch der sogenannten madrigalesken Oratorie, aber auch auf den Ausdruck des Grundaffekts abzielen.

Natürlich weiß Walther ebensogut wie jeder andere Praeceptor der Komposition, daß die Mittel der musikalischen Rhetorik nur begabten Musikern helfen, und daß sie keinen Ersatz für mangelnde musikalische Erfindung bieten[2]. Worüber er jedoch grundsätzlich belehrt, das ist nicht die Auffassung eines kleinen Kreises skurriler Kompositionslehrer, sondern die Grundanschauung einer ganzen Epoche, beginnend mit den Niederländern im 15. Jahrhundert und endend mit Bach und Händel. Es ist die Sicherung des Vorranges des Wortes durch die

[1] Walther zitiert hier Herbst, *Musica Poetica,* p. 84. Es ist ein oft ausgesprochener Grundsatz.

[2] Vgl. Schmitz, *Bildlichkeit* 85 (die saftige Bemerkung Heinichens).

Bindung des Musikers an die Gesetze der Rhetorik und der rhetorischen Poetik. Das ist nach der Auffassung dieser Epoche wortgebundene Musik. Eine korrekt deklamierende Musik allein ist noch nicht wortgebunden. Die Beachtung der Prosodie und des gewöhnlichen Wortakzents, der Interpunktion, der sinngemäßen Hebung und Senkung der Stimme gehört zwar auch zum Lehrstoff der Musica Poetica[1], macht aber noch nicht den Musicus poeticus, den „Melopoeten", oder wie Ahle übersetzt, den „Gesangdichter" aus[2]. Ahle spricht im Frühlings-Gespräch (S. 34) ausdrücklich vom „Gesangdichter" in Verbindung mit dem Gebrauch der Figuren. Der Begriff des Musicus poeticus und der Musica poetica erschöpft sich in keiner Kompositionslehre, auch bei Walther nicht, in der Beherrschung der Rhetorik, aber sie gehört wesentlich dazu (Praecepta II 1 ff.).

Musicus poeticus, Melopoet, Gesangdichter, klingt das nicht verblüffend ähnlich wie im 19. Jahrhundert „Tondichter"? Allerdings; und dennoch ist es etwas anderes. Der Tondichter des 19. Jahrhunderts ist von einem romantischen Geheimnis umwoben. Er tritt an die Stelle des Dichters. Der Musicus poeticus erhebt diesen Anspruch nicht, sondern dient offen und handfest dem Wort, damit es stark auf den Hörer wirke. Daher das Interesse für Rhetorik. Es ist der rhetorische Vortrag gemeint, wenn Ahle, der Poeta laureatus, das Wortspiel zitiert[3]: Cantilena est loquela canens, sicut loquela est quasi cantilena loquens.

---

[1] § 6–8 des Kap. „Von dem Texte".
[2] *Praecepta* II 2; noch deutlicher Ahle, *Sommer-Gespräch* 22.
[3] *Sommer-Gespräch* 16, Anm. 26, nach Grimmius, *Melop.* cap. 10.

Conductus-Spicilegien[1]

von

JACQUES HANDSCHIN

ABa.	= P. Aubry, Cent motets du XIII-e siècle, 1908
AH.	= Analecta hymnica medii aevi
An. IV	= Anonymus IV bei CS. I
Ang. Hu.	= H. Anglès, El Codex musical de Las Huelgas, 1931
Ba.	= Hs. Bamberg Lit. 115 = Ed. IV 6
Cbr. 17	= Hs. Cambridge, Un.-B., Ff I 17
Cd.	= Conductus
CS.	= E. de Coussemaker, Scriptorum . . . nova series, 1864–1876
EEH.	= Early English Harmony, ed. by H. E. Wooldridge, I, 1897
F	= Hs. Florenz Laur. plut. 29 cod. 1
Grö.	= E. Gröninger, Repertoire-Untersuchungen zum mehrst. Notre Dame-Conductus, 1939
Hdb. N.	= J. Wolf, Handbuch der Notationskunde, I, 1913
LAd.	= F. Ludwig in G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte (1. A. 1924, 2. A. 1930)
LR.	= F. Ludwig, Repertorium . . . I 1, 910
Ma	= Hs. Madrid 20 486 = Hh 167
W_1	= Hs. Wolfenbüttel Helmst. 628 (in Facsimile herausg. von J. H. Baxter, 1931)
W_2	= Hs. Wolfenbüttel Helmst. 1099

I. Anklänge

Wie bekannt, verwenden einzelne Cd. liturgische Texte[2]. Andere zitieren aus liturgischen oder hymnologischen Texten. Hier bietet sich der Forschung eine dankbare Aufgabe: nachzuprüfen, wieweit auch melodisch eine Reminiszenz

[1] Dieser Aufsatz kann als Ergänzung zum Cd.-Artikel des Verf. in F. Blumes MGG. angesehen werden. Die Bemerkungen über den Rhythmus haben hier allerdings nicht mehr Platz gefunden und bleiben einer besonderen Abhandlung vorbehalten.

[2] Ich benütze die Gelegenheit, um einen Lapsus in meiner Worcester-Besprechung ZfMw. XIV 61, zu berichtigen: *Salve sancta parens* steht in Ma nicht als Choralbearbeitung, sondern, wie schon LR. 131 feststellte, als ein Cd., der den Text des Introitus benützt. Allerdings verstehe ich nicht ganz, daß LR. meint, Aubry habe hier (SIMG VIII 342) eine falsche Nummer des *Repertorium hymnologicum* genannt. Die betreffende Nummer (18 197) bezieht sich eben auf die (Introitus-)Antiphone, die (mit einer kleinen Abweichung) Worte des Sedulius verwendet. Allerdings ist wiederum nicht verständlich, weshalb das *Repertorium* (im Nachtrag) unter dieser Nummer nur die Hs. Einsiedeln 114 zitiert, wo es deren Tausende gäbe.

vorliegt. Eine solche Untersuchung verspricht wertvolle Fingerzeige in bezug auf die Melodieauffassung der alten Zeit.

Zu meinem Bedauern ist es mir indessen gegenwärtig nicht möglich, meine hierauf bezüglichen Notizen durchzugehen. Es sei nur daran erinnert, daß, wie schon LR. 102 vermerkte, der Cd. *Hac in die rege nato* sich textlich zu einem großen Teil aus Initien anderer Cd. zusammensetzt[1].

II. Zum Cd.-Begriff

Daß der von Hartmann von St. Gallen († 925) stammende Prozessionsgesang *Sacrata libri dogmata* gelegentlich etwas pointiert als der älteste Cd. bezeichnet worden ist (schon 1907 von G. M. Dreves, vgl. Ang. Hu. I 308, dann von H. Spanke, Zs. für frz. Sprache und Lit. LI 116), sollte uns nicht daran irre machen, daß der Cd. historisch erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts, also mit dem Einsetzen der neuen Vers- und Strophentechnik, aufkommt, wie denn auch der Name nicht vorher belegt ist[2].

Eine gewisse Unklarheit hat sich auch bezüglich des Verhältnisses zwischen Cd. und *Versus* bemerkbar gemacht. Die letztere Bezeichnung, die notorisch vieldeutig ist, wurde in älterer Zeit u. a. für zwei Kategorien von Gesängen gebraucht, die zwar mit dem Cd. Berührungen aufweisen, aber nicht als Cd. bezeichnet werden können: a) der Prozessionshymnus, der sogar spezieller zum Cd. in Beziehung stehende Stücke umfaßt, wie jenes sanktgallische *Sacrata libri dogmata,* das, als *Versus ante evangelium* bezeichnet, das Schreiten zur Evangelien-Verlesung begleitet, oder Prudentius' *O crucifer,* gelegentlich bezeichnet als *Versus ante cibum*[3]; b) eine Schicht lateinischer, gesungener Poesie, die wir in der Hauptsache als außerkirchlich geistlich zu bezeichnen haben und die noch die alten, aber vom „Quantitativen" ins „Rhythmische" übertragenen Versschemata benützt (vertreten u. a. in der Hs. Paris, B. N. 1154, aus dem 9. Jahrhundert). Nun sehen wir in der ältesten unserer eigentlichen Cd.-Hss., Paris 1139 (um 1100), daß dasjenige, was in anderen Hss. als Cd. bezeichnet wird, also der Cd. im engsten Sinn (die Lektionseinleitung zum Unterschied vom Benedicamus-Tropus oder der Benedicamus-Paraphrase), als *Versus* bezeichnet ist; und man könnte sich fragen, ob hier eher an die erstere oder die letztere Bedeutung von *Versus* angeknüpft wird (vielleicht eher die erstere?). Doch die Unklarheit,

[1] LR. hat ferner bemerkt, daß der Anfang dieses Cd. den von *Hac in die Gedeonis* auch musikalisch aufgreift. Auch die übrigen Zitate sind nicht alle auf das Textliche beschränkt, da z. B. die zweite Hälfte des fünftletzten Verses in der Unterstimme den Anfang des Cd. *Legem dedit* aufgreift (vgl. W_1 f. 176 und 162′; die Übereinstimmung wird noch deutlicher, wenn wir von letzterem Cd. die Version in St. Gallen 383, S. 135 heranziehen).

[2] Die Stellen, wo man dieser Versuchung erlegen ist, brauche ich nicht anzuführen.

[3] Das Initium dieses Prozessionsgesanges, wie das des gleichfalls österlichen *Salve festa dies,* figuriert in der Hs. Laon 263, 145′ (Ende des 12. Jahrhunderts) unter der Rubrik *Cd. episcopi ad mensam.*

die ich meine, besteht in folgendem. H. Spanke hat in seinen „St. Martial-Studien" (Zs. für frz. Sprache und Lit. LIV, 1931, 285) von den Versus (im Sinne des Prozessionshymnus) gesprochen und anschließend (vgl. auch S. 389) von den in der Hs. 1139 als Versus bezeichneten Stücken, die er aber lieber als Cd. bezeichnen würde; dabei hat er aber vielleicht nicht genügend klar gemacht, daß er nur die in 1139 so bezeichneten Stücke unter den Cd. subsumiert, und so ist dies von Ang. Hu. I 314 etwas zu sehr verallgemeinert worden, auch von M. Bukofzer, *Studies in medieval and Renaissance music,* 1950, 237, wo Spanke zugeschrieben wird, er habe „proposed classing the *versus* under the general term *cd.*, as certain later medieval Mss. do".

Der Ausdruck *Versus* scheint sich im Bereich des Cd. noch teilweise gehalten zu haben, nachdem der Ausdruck Cd. bereits eingebürgert war. Denn die zwei *versarii,* die um 1180 der Pariser Cantor Albertus der Notre Dame vermachte (vgl. Acta IV 5), werden wohl das Übergangsstadium zwischen den erhaltenen St. Martial- und den Notre Dame-Cd.-Sammlungen repräsentiert haben[1].

Wir können nicht umhin, hier auch der 9 „Versicularii" zu gedenken, die nach W. Dugdale, *The history of St. Paul's Cathedral,* 1658, 219, im Visitations-Protokoll der Londoner Kathedrale von 1295 angeführt sind. Es ist allerdings nicht restlos klar, was wir darunter zu verstehen haben. In demselben Protokoll figurieren bereits vier „libri organorum" (unter ihnen eine Cd.-Hs.), was in der Literatur mehrfach beachtet worden ist, sowie sechs Tropare. Der Zusammenhang, in dem unsere Hss. stehen, lautet: „. . . 6 processionalia et 9 versicularii et 7 alii nigri de dono E. de S. Olavo". Da sie nicht spezifiziert sind, wurden sie nicht als sehr kostbar angesehen. Prozessionalien sind Hss. kleinen Formats, die bei Prozessionen mitgenommen wurden. Von liturgischen Büchern, die die Versikel der Horen gesondert überliefert hätten, wissen wir nichts (der Platz dieser Versikel, die zu bestimmten rezitativischen Formeln gesungen wurden, ist das Brevier, allenfalls das Antiphonale). Da unter den vielen im Protokoll angeführten Büchern nur beim letzten Tropar, bei den vier *Libri organorum* und in unserer Gruppe Privatbesitz als Quelle vermerkt ist (allerdings ist nicht klar, wieweit in unserem Falle der Vermerk nach rückwärts gilt), wären es also zum Unterschied von den Gradualien, Missalien usw. nicht Bücher, die für die Kirche geschrieben oder von der Kirche angeschafft wurden. So wird am ehesten an Hss. mit einstimmigen (oder vorwiegend mit einstimmigen) Cd. zu denken sein[2].

---

[1] Wie Acta IV 5 bemerkt, kommt der Cantor Albertus in Notre Dame-Urkunden 1147–1173 vor. Von ihm ist ferner überliefert, daß er 1154 bei der zweiten Hochzeit von Ludwig VII. zusammen mit dem Präcentor von Sens, Matthäus, den Chor regierte und die Gesänge in der Prozession anstimmte, vgl. M. Gerbert, *De cantu et musica sacra* I 304, nach der Fortsetzung der Chronik des Aimoin, V 54 (wir denken hier daran, daß Paris damals noch eine Suffragan-Diözese von Sens war).

[2] Was das letzte Tropar betrifft (Dugdale 220), so möchten wir mit F. Ludwig, AfMw. V 315, *legavit Johannes filius Dei* lesen, woraus sich ergäbe, daß dieser von An. IV, CS. I 344 genannte Musiker 1295 tot war.

Blicken wir sodann in den Bereich des Dramas hinüber, aus dem das Daniel-Spiel mit den das Auf- und Abtreten der Personen begleitenden Cd. schon mehrfach zitiert worden ist, so finden wir in der Textsammlung von R. Froning, *Das Drama des Mittelalters,* 1891, Geleitgesänge auf S. 74, 92, 197, 318, 441, 607, 659, 879, 896 (hier als Cd. bezeichnet) und 897. Ferner lesen wir S. 207, im Spiel vom Antichrist, das in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Deutschland entstand: *Cantabit autem ecclesia Conditoris alto consilio.* Die Hs. zeigt aber: *ecclesia cd.* (= *conductum*) *Alto consilio* (München, clm. 19411, S. 7). Die Ecclesia singt dies, indem sie sich anschickt, ihren Thron zu besteigen. Es handelt sich um einen Cd., der schon in der St. Martial-Hs. Paris 1139 und dann in Laon 263, 134 und im Neujahrsoffizium von Beauvais steht[1].

Betrachten wir die Cd.-Rubriken, wie sie in den in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts überlieferten Neujahrsoffizien von Sens und Beauvais stehen[2], so zeigt sich, daß Sens in der Matutin keine Cd. hat, Beauvais dagegen je einen Cd. vor der 2. bis 9. Benedictio, die je einer Lesung vorausgeht; dieser folgt, wie normal, das Responsorium. In der Messe dagegen steht in Sens, wie in Beauvais, ein Cd. vor der Epistel und dem Evangelium. Da aber die Sequenz als Anhang zum Alleluja ursprünglich die Funktion gehabt hatte, die Zeit der Vorbereitung zur Evangelien-Verlesung auszufüllen[3], ergibt sich in diesem Fall eine Häufung[4]. So zielt der Cd. auf die Lesung ab, der in der Matutin ein Resp. folgt und der in der Messe das Alleluja vorausgeht. Demnach steht der Cd. in der Nachbarschaft des responsorialen Gesanges, während am Anfang der drei Nokturnen und in den Laudes das Wechselspiel von Antiphone und Psalm gewahrt bleibt. Demgegenüber finden wir in einem Rituale von Tours, aus dem E. Martene, *De antiquis ecclesiae ritibus,* 1736–1738, III 117 zitiert, die interessante Angabe: *(et debet) ad unumquemque psalmum conductum dici* (Martene setzt hier einen Punkt, den die Hss. nicht haben) *si est qui faciat, et similiter ad omnes horas* (es handelt sich wieder um das Neujahrsfest). Damit wäre noch l. c. 109 zu vergleichen, wo beim Stephansfest vorgeschrieben wird, daß am Ende jedes Psalms, bevor die Antiphone (wohl die zum folgenden Psalm) begonnen wird, eine „Prosa" vorgetragen werde.

Einen eigenartigen Fall bietet die Hs. Laon 263 (wohl noch aus dem späteren 12. Jahrhundert), wo es in der Stephansmesse (selbstverständlich nach der An-

[1] Schon LAd. hat, wohl nach einem verbesserten Abdruck, vermerkt, daß es sich um einen Cd. handelt (^{1}141 = ^{2}172).

[2] Das erstere wurde 1907 von H. Villetard herausgegeben und das letztere in eben dieser Ausgabe S. 219 ff. tabellarisch überblickt; vgl. Kongreßbericht Leipzig 210 und K. Nef-Festschrift 105.

[3] Hier kommt auch die *Antiphona ante evangelium* der gallikanischen und ambrosianischen Messe in Frage, die manchmal sogar in Hss. des römischen Ritus figuriert.

[4] In Beauvais liegt eine Häufung auch am Anfang der 2. Nokturn vor, insofern der Cd. vor der 4. Benedictio von zwei Prosen (genauer: einem Tropus und einer Sequenz) umrahmt ist.

führung einer Sequenz) heißt: *Ante evangelium conductus quale volueris* (f. 99); trotzdem folgen unter der Rubrik *Ad populum* und *Ad diaconum* die Aufforderungen, mit denen der Cd. schließen soll. Diese Hs. zeichnet sich übrigens dadurch aus, daß sie das Hauptgewicht der tropischen Ausschmückung nicht auf Weihnachten oder Neujahr, sondern in uraltertümlicher Weise auf Epiphanien verlegt: f. 113 ff., mit einem *Completorium infinitum* f. 131 ff. In letzterem stehen hinter jedem Psalm eine oder mehrere Prosen (Sequenzen und Cd.), ja auch eine Sequenz hinter dem Hymnus.

Der Fall einer besonders reichlichen Ausstattung liegt bekanntlich in dem textlich durch U. Chevalier im fünften Band seiner *Bibliothèque liturgique* (1894) als „Prosolarium Aniciense" publizierten Neujahrsoffizium aus Le Puy vor. Manches von dem hier enthaltenen Material begegnet uns schon in St. Martial-Hss. Diese Hs. stammt zwar erst aus dem 16. Jahrhundert, aber sie ist mit Noten versehen, und darum ist es besonders bedauerlich, daß sie auf rätselhafte (oder auch nicht rätselhafte) Weise verschollen ist. Die Weitläufigkeit dieses Offiziums ergibt sich u. a. daraus, daß auch die Matutin-Lektionen, denen je ein Cd. mit der Benedictio vorausgeht, tropiert, d. h. mit Teilen in Versform untermischt sind.

III. Aus dem deutschen Sprachgebiet

Noch älter als das Cd.-Zitat im Spiel vom Antichrist (s. oben S. 104) ist das Auftreten eines „Conductus pythagoricus" in der Hs. Schaffhausen 108, f. 140, wohl aus dem frühen 12. Jahrhundert. Es handelt sich um eines der sogenannten „Cambridger Lieder" (*Vite dator,* N. 12 in der Ausgabe von K. Strecker, 1926), die bekanntlich diesen Namen nur deswegen erhielten, weil sie in einer Hs. der Cambridger Un.-Bibliothek, Gg 5. 35, aus dem 11. Jahrhundert, stehen (und zwar ohne Neumen); es sind lateinische Gesänge, meist in Leichform, die zu einem großen Teil deutscher Herkunft sind; in Cambridge tragen sie keine Rubriken, ausgenommen etwa die Melodieangabe als „Modus", während sie sich im Text gelegentlich als „cantilena" oder „modus" oder „moduli" bezeichnen. Unser Stück besingt die Musik und Pythagoras, ihren Begründer, und seine Überschrift in der Hs. Schaffhausen ist wohl so zu verstehen, daß aus dem „Geleitgesang" leicht der „Huldigungsgesang" werden konnte. Immerhin ist dies bereits ein erweiterter Sprachgebrauch, und da er uns so früh im deutschen Sprachgebiet begegnet, ist es um so wahrscheinlicher, daß der Terminus im Westen im 11. Jahrhundert in seiner ursprünglichen Bedeutung bekannt war. Da mir dieses Stück, das in der Hs. Schaffhausen neumiert ist, in einer weiteren Hs. mit Neumen auf Linien begegnete, gedenke ich an anderer Stelle darüber zu berichten, wie überhaupt über das Vorkommen von „Cambridger Liedern" mit Neumen.

Nun die Heidelberger Cd.-Fragmente, die von H. Besseler entdeckt und von Grö., 19 f., behandelt wurden (leider ohne Angabe einer Hs.-Signatur). Das dort

f. 3′ „in älterer Notenschrift aufgezeichnete Bruchstück" ist das 2-st. *Procedentem sponsum*, wie es in süddeutschen Hss. häufig vorkommt, und obgleich seine Notierung, eben als Neumenschrift, einem älteren Stadium entspricht als die Quadratschrift der Cd., kann wohl nicht bezweifelt werden, daß jenes Stück nachgetragen ist, und zwar um 1300 oder im frühen 14. Jahrhundert. Demnach befand sich die Hs., aus der die Blätter stammen, schon damals in Deutschland. Wo sie geschrieben wurde, bleibe unentschieden, doch wurde sie wohl für Deutschland geschrieben, da im Cd. *Ave presul* der Name des hl. Germanus durch den des hl. Martin ersetzt ist, und zwar ohne daß der sonstige Inhalt des Gedichts entsprechend verändert wäre (so ist vom darin erwähnten härenen Untergewand schon in der Vita des hl. Germanus v. Auxerre die Rede). Der Cd. *Austro terris*, dessen Schluß auf f. 3–3′ steht, sollte doch wohl eine 3. Stimme dazugesetzt erhalten, was wir aus der Freilassung des 1., 4., 7. und 10. Liniensystems schließen. Damit würde das Zwingende von Gröningers Annahme entfallen, wonach das 1. und 2. Blatt im Original dem 3. bis 5. vorausgegangen sein müsse, da eben die ersteren Blätter 2-st. Cd., die letzteren den Schluß eines 2-st. und dann 3-st. enthalten hätten. Was bestehen bleibt, ist, daß die beiden ersten Blätter mit 10 (= 2 × 5) Systemen für 2-st., die drei letzten mit 12 (= 4 × 3) Systemen für 3-st. Cd. eingerichtet waren. Während also im *Austro terris* die Absicht zur Hinzufügung einer 3. Stimme nicht ausgeführt wurde (und das freigebliebene erste System wurde, unter Hinzufügung einiger Linien, für das *Procedentem sponsum* eingerichtet), ist dieselbe Absicht an der 2. Strophe von *Transgressus legem domini*, f. 5–5′, verwirklicht worden: dieser Cd., der in F und W_1 in der ersten Strophe 3-st. und in der zweiten 2-st. ist, hat hier auch in der zweiten eine 3. Stimme.

Den „conducten" einer Wiener Kantorei-Ordnung von 1460, die H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik* I, $^{1}338 = {}^{4}134$, nach J. Mantuani (S. 286) anführte, glaubte ich in MGG. eine abweichende Deutung geben, d. h. sie eben als Cd. ansehen zu müssen. Der Cd. der späten deutschen Hss. ist im wesentlichen der herabgesunkene, wieder 1-st. gewordene Cd., d. h. die „Cantio". Mit einem „herabgesunkenen Sprachgebrauch" hätten wir es dann in der Aufzeichnung von deutschen weltlichen Liedern in der Hs. Darmstadt 2225 (wohl aus dem früheren 15. Jahrhundert) zu tun. Hier steht auf f. 70 (eine Seite, die Hdb. N. 179, sowie in J. Wolfs Schrifttafeln, T. 29 reproduziert ist) das Lied *Begirlich in dem hertzen min* mit drei Strophen, die aus je sieben Versen und einer „Repetitio" von drei Versen bestehen. Da hier (wie es scheint, ein wenig später) hinter den ersten sieben Versen „1-m canductum" und hinter den drei folgenden „Repetitio" geschrieben wurde, müssen wir wohl das erstere als Bezeichnung der Strophe auffassen, wozu auch die Neutrum-Form *1-m, 2-m* und *3-m* paßt.

Daß Hss. aus dem deutschen Sprachgebiet zu den ältesten zählen, in denen Cd.-Texte aus dem Notre Dame-Kreis überliefert sind, werden wir unten sehen.

IV. Zur Frage der Schichtung des Repertoires

Wenn wir uns die Frage der Schichtung innerhalb des Bestandes der „Notre Dame-Cd." vorlegen, so kommt ein besonderes Interesse dem Verhältnis zwischen F, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts geschriebenen Haupt-Hs., und W_1, der (vgl. Musica disciplina V 113) in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in England geschriebenen zweitwichtigsten Hs. zu. Diese Frage stellte ich bereits im Leipziger Kongreßbericht, indem ich vorläufig annahm, die Scheidelinie zwischen dem W_1-Repertoire als dem älteren und dem von F könnte etwa im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts liegen (S. 214 f.). Diesbezüglich ließe sich noch anführen, daß sich das 1-st. *In Rama sonat gemitus,* welches nur in W_1 steht, auf die Zeit des Exils von Thomas von Canterbury 1164–1170 bezieht, während das 2-st. *Christi miles* und das 3-st. *Novus miles,* die in F und nicht in W_1 stehen, wohl bald nach Thomas' Ermordung 1170 geschrieben wurden. So läge der Anfangspunkt für beide Sammlungen ungefähr gleich. Ob zwischen ihnen eine Scheidung in der anderen Richtung anzunehmen ist, indem W_1 „noch" ein Lied auf einen 1209 verstorbenen Kirchenfürsten *(O felix Bituria),* aber „nicht mehr" ein wahrscheinlich 1223 verfaßtes enthält *(Bulla fulminante* = Textunterlegung zur Unterstimme des Schlußmelismas von *Dic Christi veritas),* möchte ich nicht sicher behauptet haben, da sich diese Differenz auch wegerklären ließe (die Lückenhaftigkeit des 1-st. Faszikels von W_1 und die Annahme, daß diese englische Hs. französischen Staatsereignissen ein geringeres Interesse entgegenbrachte als F). Immerhin deuten auch andere Indizien in dieser Richtung: 1) nehmen wir die mehrst. Cd., deren Texte auch in der Hs. Zürich C 58 stehen und die wir also als besonders alt ansehen dürfen (vgl. unten S. 111 f.), so stehen alle, die sich in F befinden, auch in W_1 *(Rose nodum, Cortex occidit, Austro terris, Novum sibi texuit, De nature fracto jure),* während der gesamte mehrst. Cd.-Bestand von W_1 nur gut die Hälfte desjenigen von F ausmacht; 2) von den fünf mehrst. Kompositionen, deren Texte auf den Pariser Kanzler Philipp († 1236) zurückgehen mögen, stehen zwar alle in F, aber nur eine in W_1[1]; 3) Perotins 2-st. Meisterwerk, *Dum sigillum summi patris,* steht zwar in F, aber nicht in W_1[2].

[1] Sieht man die von LR. 243 ff. zusammengestellten Angaben durch, so fällt auf, daß von ca. 50 Cd., die Ludwig als Philipp zuweisbar ansieht, nur vier in das mehrstimmige Repertoire gehören: *Centrum capit circulus, Clavus pungens acumine, O Maria virginei, Mundus a munditia;* hierzu käme *Dic Christi veritas* (Philipp zuweisbar nach einer Vermutung von G. M. Dreves; dafür brachte N. Fickermann im *Neophilologus* XIII, 1928, 71, aus einer späteren Hs. eine Bestätigung bei, doch könnte hier auch eine Verwechslung mit *Bulla fulminante* vorliegen); eben *Dic Christi* steht in W_1 wie in F. Es muß übrigens daran erinnert werden, daß Philipp, der 1236 verstorbene Kanzler der Pariser Kirche, nicht identisch ist mit dem Kanonikus Philipp de Greve, der um 1220 starb (vgl. Musica Disciplina III 59); und der Dichter ist der erstere.

[2] Zu dieser Frage äußerte sich auch Grö. 58 f., 54 und 47, der aber den Leipziger Kongreßbericht zu übersehen scheint; auch sieht er den nur in F überlieferten 3-st.

Demgegenüber ist aber nicht zu übersehen, daß, wo wir in W_1 und F verschiedene Lesarten derselben Komposition oder verschiedene Kompositionen über dieselbe Grundmelodie finden, die Version von W_1 sich durchaus nicht immer als die ältere erweist.

Zunächst gibt es bekanntlich einige Cd., die in W_1 und F in bezug auf die Stimmenzahl differieren und bei denen man sich fragen muß, ob die 2-st. Fassung in W_1 im Verhältnis zur 3-st. in F die ursprüngliche oder eine Reduktion darstellt: W_1 f. 117 *Cum animadverterem,* 122′ *Pater noster qui,* 126 *Ortu regis.* Die endgültige Entscheidung hierüber verschiebt man besser auf einen Zeitpunkt, wo man das Wesen dieser Zwei- und Dreistimmigkeit besser studiert haben wird[1].

Abweichende Kompositionen mit derselben Grundmelodie sind *Quid tu vides Jeremia, Luto carens et latere, Purgator criminum,* die in W_1 f. 79, 80 und 80 stehen; hinter ihnen befindet sich f. 80′ ein 3st. Cd., der nicht in F steht *(Festa januaria)*[2]. Die Komposition von *Quid* in W_1 (und W_2) könnte man als ursprünglicher ansehen, da die beiden Oberstimmen in ihrem Aufbau der Sequenzform der Unterstimme folgen, während sie in F durchkomponiert sind, immerhin steht die W-Komposition andrerseits der Dur-Tonalität näher, so daß ein gewisser Zweifel verbleibt. Hingegen liegt der Fall von *Luto* klar, da dieses Stück in F nur 1-st. ist (und zwar steht es dort in der Sammlung von rondeauähnlichen Liedern)[3]. Und was *Purgator* betrifft, so sind im ersten Teil der Komposition in F die beiden Unterstimmen durch Stimmtausch gebildet, und die oberste Stimme wiederholt sich, während der Autor der W_1-Fassung entweder nicht merkte, daß die Grundstimme diese Möglichkeit bietet, oder absichtlich der Wiederholung mit Stimmtausch aus dem Wege gehen wollte (vgl. *Musikgeschichte im Überblick* 165).

Cd. *Nemo sane spreverit* als auf den Tod von Philipp August (1223) gedichtet an, während derselbe den lebenden König im Auge hat, diesen allerdings auf der Höhe seiner Macht, also wohl nach dem Sieg von Bouvines 1214; man könnte glauben, daß der Dichter in diesem „Huldigungsgesang in der 1. Person" sich den auf seinen Thron setzenden König vorstellt (schon Delisle hatte diesen Cd. auf den lebenden und *Alabaustrum frangitur* auf den toten Philipp August bezogen, *Annuaire-bulletin de la société de l'histoire de France 1885*).

[1] Gröninger sieht aus „Repertoire"-Gründen die 2-st. Fassungen als älter an (S. 50 und 57 f.). In der Tat zeichnet sich W_1 sonst nicht gerade durch Stimmenreduktion aus. Immerhin scheint mir bei *Pater noster qui* die dritte (oberste) Stimme sehr geschickt einzugreifen und die beiden unteren einen etwas dürftigen Eindruck zu machen. Im Vorübergehen vermerken wir, daß hier an Stelle des Schlußmelismas ein vielfach wiederholtes Amen steht, das manchmal von der Mittelst., oder auch von der Unterst., in längeren Notenwerten und gleichzeitig von den übrigen Stimmen in kürzeren deklamiert wird, – vielleicht der älteste Fall eines divergierenden Deklamierens derselben Worte.

[2] Ich zitiere die alten Foliozahlen, wie sie Ludwig zitiert hat. O möchten sich doch die Bibliotheksverwaltungen der Umfoliierungen enthalten, besonders wenn die Zahlen bereits in die Literatur eingegangen sind! Auch J. H. Baxter in seiner Facsimile-Ausgabe hätte den alten und nicht den neuen Foliozahlen folgen dürfen.

[3] Vgl. H. Spanke in der Zs. für frz. Sprache und Lit. LIII, 1929, 128.

Eine bloße rhythmische Änderung beobachten wir am 2-st. Cd. *Ut non ponam os in celum* (2. Modus in F 350, Longae in W_1 109). Hier würde man die W_1-Fassung als die ältere ansehen, doch wollen wir noch nicht endgültig entscheiden (wir kommen zu diesem Fall anläßlich der Cd.-Rhythmik zurück). Betrachten wir noch eine rhythmische Variante, die nicht in das Gebiet des Cd. gehört.

Bereits LR. 24 hat hervorgehoben, daß die Sammlung von „Ersatzteilen" zu Choralbearbeitungen in W_1 in zahlreichen Fällen den 1. Modus aufweist, wo dieselben Teile in F den 2. zeigen (terminologisch erschwert er es dem Leser, indem er S. 31 den Ausdruck „Modus" auch auf die Tenor-Formel anwendet). Da es seine Auffassung ist, W_1 sei eine reine Notre Dame-Hs. und als solche älter als F, zweifelt er nicht, daß die Form mit dem 1. Modus die ältere ist. Doch seien hier zwei Fälle angeführt, die diesbezüglich Zweifel erwecken können: N. 80 und N. 20 der Clausulae-Sammlung von W_1, *Filia* (f. 59′) und *In Bethleem* (f. 50′)[1]. In *Filia* legen Unregelmäßigkeiten der Ligaturschreibung im 2. Teil und die etwas „bedenkliche" Schreibung am Anfang den Gedanken nahe, daß F den ursprünglichen Rhythmus hat und W_1 eine Umschrift bedeutet. In *In Bethleem* sehen wir, daß, während die Notierung in F und W_2 den 2. Modus konsequent ausprägt ($2+2+1+1$ in F und $2+3+1$ in W_2 ist ja gleichbedeutend), die Schreibung in W_1, obgleich sie deutlich den 1. Modus ergibt, noch Überreste der Schreibweise des 2. Modus zeigt, besonders gegen Ende der 1. Durchführung und am Anfang der 2. (allerdings zeigen wieder Stellen wie der viertletzte Doppeltakt der 1. Durchführung und der dritte der 2. Durchführung, daß als Vorlage bei der Umschrift eine Hs. diente, die den 2. Modus anders notierte als F und W_2). Es fällt ferner auf, daß, während F und W_2 den Pausenstrich nach jeder Periode der Tenorformel (2 *simplices* + 3 *ligatae*) setzen, W_1 diesen Strich nicht hat, wodurch im 4. Doppeltakt der 2. Durchführung eine Dissonanz entsteht, die kaum im Sinne des Komponisten lag. Der Schluß der beiden Durchführungen weist (in beiden Fassungen) einen sinnigen Zug auf: während beide in der Oberstimme sonst verschieden sind, laufen sie in die gleiche Schlußpartie aus – eine Übertragung des Estampie-Prinzips auf die Zweistimmigkeit! –, und diese Partie erfüllt ihre abrundende Funktion um so besser, als der Tenor hier den gleichmäßigen Schritt seiner rhythmischen Formel unterbricht. Doch nun eine Abweichung, die am Schluß der beiden Durchführungen gegeben ist: W_1 hoketiert, nicht aber F und W_2. Von vornherein würden wir die hoketierende Fassung als die jüngere ansehen. Immerhin ist auffällig, daß in F und W_2 an der betreffenden Stelle, d. h. vor dem vorletzten Doppeltakt beider Durchführungen, in der Oberstimme ein (nur das einemal in F weggelassener) Trennungsstrich steht, der eigentlich sinnlos ist und erst in der hoketierenden Fassung als Pausenstrich seinen Sinn hat, so daß wir uns fragen, ob nicht doch etwa die

[1] Zum ersteren, das in F f. 168 als zwei Teile geschrieben ist, vgl. LR. 28 und 84; es ist nach F in J. Wolfs Schrifttafeln, T. 14, facsimiliert; zum letzteren LR. 25, 70 und 167; es steht in F 105 und in W_2 68 als in die Choralbearbeitung eingefügter Teil.

hoketierende Fassung, aber eine im 2. Modus hoketierende, am Anfang stand. Was die Motettenfassungen dieser Clausulae betrifft, so haben wir zunächst eine 2-st. in W_2 (davon nur die Oberstimme in Ma) und eine 3-st. in F (s. LR. 187, 103, 135)[1]. In einer späteren Motettenfassung, die u. a. in Ba. als N. 44 steht, ist der 2. Modus in der Oberstimme und im Tenor zum Longae-Rhythmus gedehnt, indem gleichzeitig eine im 3. Modus stehende Stimme mit eigenem Text darüber gesetzt ist. Alle diese Motetten-Fassungen mit Ausnahme derjenigen in F haben den hoketierenden Schluß der beiden Durchführungen, wie die Clausula in W_1.

Auch die von LR. 26 selbst vermerkte Tatsache, daß in N. 22 der Ersatzteil-Sammlung von W_1 in der Oberstimme 2. Modus geschrieben ist, was sich nicht mit dem Tenor-Rhythmus reimt, ist wohl so zu erklären, daß die Oberstimme bei der Umschrift in den 1. Modus irrtümlich so stehen geblieben ist. Es läßt sich übrigens auch sonst beobachten, daß der 2. Modus in England weniger beliebt war als in Frankreich; und wenn wir, wie ich glaube, für den 3. Modus eine „zweite Form" statuieren müssen, die nicht auf den 2., sondern den 1. zurückgeht (also Longa perfecta, Longa imperfecta und Brevis, statt Longa perfecta, Brevis recta und Brevis altera), eine Form, die von den Theoretikern nicht mitgezählt und nur berührt wird, so wird man für letztere wiederum besonders Beispiele in „englandverdächtigen" Kompositionen finden können[2].

Es scheint also, daß zwar die „Notre Dame-Sammlung" in W_1 von derjenigen in F noch bei Lebzeiten von Perotin abzweigte, während sie in Paris weitergeäufnet wurde, daß sie aber in England noch einzelne Zusätze und Abänderungen erfuhr, die sich in eine spätere Zeit erstrecken mögen als ihre Erweiterung in Frankreich[3]. Freilich ist im Auge zu behalten, daß schon vor der Abzweigung das „gemeinsame" Corpus ein englisches Ingrediens enthielt[4].

Selbstverständlich bedarf es zur Klärung des Verhältnisses zwischen W_1 und F noch eines umfassenden Vergleichs der Lesarten der beiden Hss. gemeinsamen Kompositionen. Doch scheint schon nach dem Gesagten das Verhältnis nicht so einfach zu sein, daß W_1 durchweg das ältere Stadium darstellen würde, sondern

---

[1] Letztere ist von Wooldridge in der *Oxford history of music* I [1]360 ediert, und zwar grundsätzlich richtig im 2. Modus; wenn dies von LR. 54 unter Hinweis auf „die Ligierung der erhaltenen melismatischen Quelle" gerügt wurde, so müssen wir annehmen, daß Ludwig hier von W_1 ausging und die melismatische Fassung in F und W_2 noch nicht kannte; ABa. III 20 bot den Anfang derselben Motetten-Fassung irrtümlich zum Longae-Rhythmus zerdehnt, ebenso S. 16 den der Clausula).

[2] Diese Form wird von An. IV, CS. I 328, eben als englisch erwähnt; ich vermute, daß auch CS. I 346 dazu gehört und hier *duas longas* statt *duas ligatas* zu lesen ist. Dazu kann CS. I 338 und 98 („Reduktion") verglichen werden.

[3] So ist die 2-st. Bearbeitung des Resp. *Vir perfecte* auf den hl. Andreas – den Schutzpatron von S. Andrews in Schottland, wo W_1 vermutlich geschrieben wurde – ein Zusatz, den die Sammlung W_1 nach der Abzweigung erfuhr (vgl. *The Musical Times* 1933, 698 f.).

[4] Vgl. Musica Disciplina V, 1951, 92, wo übrigens *In occasum* in *In occasu* zu berichtigen ist.

eher eine Umklammerung von F durch W_1 vorzuliegen (wir haben hier nur das „Corpus" der beiden Hss. im Auge, da es nicht sachgemäß wäre, die von anderer Hand geschriebenen Zusätze, d. h. den 11. Faszikel von W_1 und die mensuralen Nachträge von F hier einzumischen). Ludwig hat bekanntlich den Grund zur Behandlung dieser Frage gelegt, indem er die Tenor-Rhythmik in den Choralbearbeitungen des *Magnus Liber* in W_1 weniger fortgeschritten fand als im *Magnus Liber* in F und in den Clausulae-Sammlungen in W_1 und (erst recht) in denen von F; und er hat in nicht unplausibler Weise unter Heranziehung von Angaben des An. IV das erstere Stadium mit dem Namen Leonins, das letztere mit dem von Perotin verknüpft (z. B. LAd. [2] 216–219). Dann hat H. Schmidt (ZfMw. XIV, 1931–1932, 129 ff.) in den Oberstimmen jener Choralbearbeitungen zwei Gestaltungsweisen unterschieden und diese gleichfalls mit Leonin und Perotin zusammengebracht, was aber auf weniger festen Füßen steht, da beide Gestaltungsweisen in Organum- (d. h. in Halteton-)Partien vorkommen und An. IV die Abstufung zwischen Leonin und Perotin dahin formuliert, Perotin sei im Bereich des Diskants (der nicht haltetonmäßigen Stellen) der Bessere gewesen. Da wir ferner kaum Stücke aufweisen können, in denen nur die erstere Gestaltung in der Oberstimme angewandt ist, wäre die Konsequenz, daß wir keine leoninischen Fassungen mehr besitzen; so würde die „Umklammerung" zu einer schwer entwirrbaren[1]. Wir wollen lieber die beiden Gestaltungsweisen auseinanderhalten, ohne so weitgehende chronologische Schlüsse daraus zu ziehen, obgleich die erstere uns als altertümlicher anspricht. So geht in der Tat H. Husmann in der Einleitung zu seiner Ausgabe der 3- und 4-st. Organa vor (S. XXVII, wo aber eine Bezugnahme auf H. Schmidt, sei es auch nur der Klarheit wegen, angebracht gewesen wäre). Die erstere Art könnte man als koloratur- oder passagenmäßig, assoziativ, agglutinierend oder eigentlich melismatisch bezeichnen, während die zweite auf Durchgliederung und sogar Symmetrie ausgeht und auch rhythmisch übersichtlicher ist[2].

Indem wir zu unserem Cd.-Repertoire zurückkehren, müssen wir noch ein Merkmal der Zugehörigkeit zu einer älteren Schicht anführen: das Vorkommen von Cd. in Hss., die als früh beglaubigt sind, wie der elsäßische *Hortus deliciarum*, der bekanntlich verbrannt ist und die Jahreszahl 1180 getragen haben soll[3], und die vermutlich schweizerische Hs. Zürich C 58/275, die gegen Ende des 12. Jahrhunderts zusammengestellt wurde[4]. Im *Hortus* stand *Leto leta contio,*

[1] Vgl. ZfMw. XIV, 319–321, wo der Theorie von H. Schmidt etwas zuviel Kredit gegeben wurde.

[2] Husmann hat die beiden Arten in seiner Diss. von 1932, die 1935 im Teildruck erschien, als frei und gebunden unterschieden (vgl. S. 37 des Druckes), was ich kritisierte, dann in seiner Ausgabe S. XXVII umgekehrt als gebunden und frei, was ich auch nicht treffend finden kann.

[3] Vgl. M. Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Gesch. der Musik und des Theaters im Elsaß*, 1911, 13, sowie das Inhaltsverzeichnis ebenda 14–16.

[4] Die Hs. scheint in die Gegend von Schaffhausen zu gehören, – eine Annahme, die schon von W. Wackernagel, *Lesebuch* [1] 830, ausgesprochen, aber von Stein-

das wir in F f. 470′ (im letzten Faszikel, dem mit den rondeauähnlichen Liedern) finden[1]. Von der Version im *Hortus* bietet C. M. Engelhardt, *Herrad von Landsberg,* 1818, 136 den Text, woraus wir sehen, daß dort die auf *e* auslautenden Verszeilen durch Ausrufe wie *Ci noël* ersetzt sind. Ferner enthielt der *Hortus deliciarum* das *Veri floris sub figura,* das sich 3-st. in F wie in W_1 und 1-st. u. a. in St. Gallen 383 findet. Nach Vogeleis, S. 16, scheinen die Lieder im *Hortus* durchweg oder fast durchweg notiert gewesen zu sein (Engelhardt bietet das Facsimile des 1-st. *Primus parens* und des 2-st. *Sol oritur occasum nesciens,* die beide nicht in Notre Dame-Hss., ja anscheinend überhaupt sonst nicht belegt sind). Doch während Vogeleis nur von 24 Gedichten weiß, ergibt sich aus den Angaben von J. Walter in *Cahiers d'archologie et d'histoire d'Alsace* 1921, 1292 ff., daß ihrer ungefähr 45 waren, und nach diesen Angaben befand sich dort noch ein Lied, das zum Cd.-Repertoire gehört, obgleich es nicht in Notre Dame-Hss. steht: *Frigescente caritatis* (s. unten S. 113)[2]. – Die Schaffhauser Hs. dagegen enthält auf f. 147′–148 acht unserer Cd.-Texte in dieser Folge: *Rose nodum* (2-st. in F und W_1), *Cortex occidit* (dsgl.), *Homo natus ad laborem tui status* (1-st. in F), *Virgo deum generat* (nicht in unseren Notre Dame-Hss., aber 2-st. in S. Gallen 383), *Austro terris* (2-st. in F und W_1 usw.), *Novum sibi texuit* (2-st. in F, W_1 und S. Gallen 383), *De nature fracto jure* (2-st. in F und W_1), *Fontis in rivulum* (1-st. n F). Wie oben S. 107 vermerkt, sind alle diese Kompositionen, sofern 2-st. in F

MEYER, *Die althochd. Glossen* IV 674, bezweifelt wurde. J. WERNER, der in seiner Diss. *Über zwei Hss. der Stadtbibliothek in Zürich* (1904, sie ist gleichzeitig der 1. Teil seiner *Beiträge zur Kunde der lat. Literatur des Mittelalters* 1905) viele Gedichte aus dieser Hs. abdruckte, meinte, es lasse sich nur sagen, daß sie von einem deutschen Kleriker in Frankreich aus französischem Material zusammengestellt wurde, da die Hinweise auf Magdeburg und Schaffhausen zu unbestimmt seien (S. 1 und 151). Doch kommt dem Hinweis auf Schaffhausen (Gerichtsformel f. 102′) ein größeres Gewicht zu als dem auf Magdeburg, da der letztere innerhalb einer kirchenrechtlichen Abhandlung und der erstere hinter dem Explicit derselben steht. Für Schaffhausen sprechen auch die alemannischen Wortformen in den deutschen Texten (was schon F. PFEIFFER in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie, XLII 112, geltend machte), sowie ein Gedicht f. 148′, das als Heimat des nach Frankreich studieren gehenden Klerikers Schwaben nennt. Das musikgeschichtliche Interesse der Hs. beruht außer den Cd.-Texten, die sie enthält, auf einigen neumierten Gesängen, wie eine Sequenz f. 149 und fünf Tropen f. 154. Wie PFEIFFER bemerkte, kann die Schrift, wie auch die alemannischen Wortformen der Hs., nicht viel jünger als die Mitte des 12. Jahrhunderts sein, und J. WERNER wies darauf hin, daß am Schluß zwei Sequenzen auf den 1173 kanonisierten THOMAS VON CANTERBURY stehen; gerade daß dieselben am Ende der nach und nach, aber von einer Hand geschriebenen Sammlung stehen, könnte daran denken lassen, daß viele der davorstehenden Stücke älter sind.

[1] Und zwar steht es im letzten Teil jenes Faszikels, der „eine Reihe von Stücken aufweist, die teils frei gebaut, teils keine Rondeaux sind, aber durch ihren Inhalt, ihre Sprache und ihre einfach gebaute . . . Melodie deutliche Beziehungen zu dieser Dichtungsart aufweisen" (H. SPANKE in Zs. für frz. Sprache und Lit. LIII 142, vgl. 121).

[2] Die seit längerer Zeit angekündigte Prachtausgabe des rekonstruierten *Hortus deliciarum* durch J. WALTER ist eben (Sommer 1952) immer noch nicht erschienen.

stehend, auch in W_1 erhalten. Die Texte der beiden 1-st. Cd. werden durch die Hs. Darmstadt 2777 dem Kanzler Philipp († 1236) zugewiesen (s. LR. 263), – eine Angabe, der als Gegenindiz, wenn auch nicht als Gegenbeweis das Alter unserer Hs. gegenübersteht (vgl. unten zur Glaubwürdigkeit von Darmstadt 2777).

Auch die Tatsache, daß mehrere Cd.-Texte von Walter von Châtillon stammen, vermag einen Hinweis zu geben, da die Tätigkeit dieses Dichters sich hauptsächlich in den 70er Jahren des 12. Jahrhunderts abgespielt zu haben scheint[1]. Von Walters Gedichten ist *Ver pacis* (2-st. in F und in abweichender 2-st. Komposition in S. Gallen 383, s. F. Gennrich in ZfMw. XI 342 ff.) das späteste datierbare, da es 1179 oder 1180 auf die Krönung von Philipp August geschaffen wurde (Walters Epos Alexandreis ist freilich noch jünger, da es um 1184 geschrieben sein soll); andere dürften noch in die 1160er Jahre fallen. Von Walter ist auch der Text des *Sol sub nube latuit* (2-st. in F und W_1, in S. Gallen 383 in abweichender Komposition). Die Musiker, die Walters Gedichte vertonten, mögen nicht nur in Frankreich, sondern auch in England gelebt haben, da Walter in England geweilt und im Dienste Heinrichs II. gestanden hat. Außerdem finden sich in Notre Dame-Hss. folgende Cd. mit Texten von Walter: *Dum medium silentium tenerent* (1-st. in F)[2] und *Excitatur caritas* (3-st. in F)[3]. Außerdem kommt, wenn auch nicht in Notre Dame-Hss. stehend, *Frigescente caritatis* in Betracht, das oben als im *Hortus deliciarum* stehend erwähnt wurde. – Nicht unterlassen sei zu erwähnen, daß zwei der Gedichte Walters im 1-st. Teil der Hs. Cbr. 17 stehen, die, wenigstens was ihren mehrstimmigen Teil betrifft, noch in den St. Martial-Zusammenhang gehört, *Ecce torpet* und *Licet eger* (s. LR. 328)[4].

V. Zur Frage nach dem Anteil Englands

Daß der Cd. in England bodenständiger war als der Typus von Choralbearbeitung, den die Notre Dame-Schule aufbrachte, läßt sich vielfach wahrscheinlich machen.

[1] Vgl. K. Strecker in der Zs. für deutsches Altertum LXI, 1924, und LXIV, 1927, und Streckers Ausgaben: *Die Gedichte Walters von Ch.*, I, 1925, und *Moralisch-satirische Gedichte Walters von Ch.*, 1921.

[2] Da dies Gedicht ein Bestandteil des um 1174 gedichteten *In domino confido* ist, kann es, wie schon Strecker hervorhob, nicht gut vom Kanzler Philipp stammen, dem es die Hs. Darmstadt 2777 zuweist. Wir müssen daraus entnehmen, daß den Zuweisungen dieser Hs. nicht das Gewicht zukommt, welches ihnen F. Ludwig einzuräumen scheint (vgl. oben).

[3] Die Stellung dieses Cd. in F ist etwas heraustretend, da er f. 252 den älteren Inhalt des 6. Faszikels abschließt und ihm eine 3-st. Motette besonderer Art vorausgeht (vgl. LR. 100).

[4] Zu K. Streckers Kommentaren zu Walters Gedichten sei noch beigefügt: das Initium *Propter Sion non tacebo* entnahm der Dichter einer Antiphone; auf einem Versehen beruht wohl die Angabe, *Sol sub nube* stehe in F ohne Refrain; *Festa dies agitur* ist verwandt mit dem Rondeau AH. XX, 89 und 248. Ferner sehe ich nicht, warum sich Walters Ausspruch *Perstrepuit modulis Gallia tota meis* (s. Zs. für deutsches Alt. LXI 222) nur auf die Liebesgedichte beziehen sollte.

Ein Überblick über die sicher englische Hs. Cbr. 17, die aus dem früheren 13. Jahrhundert stammen dürfte, – es sind acht Blätter, davon fünf mit 1-st. und drei mit 2-st. Kompositionen, die letzteren facsimiliert in EEH. pl. 25–30, das Ganze vorläufig inventarisiert LR. 326–329 – zeigt, daß sich hier das „St. Martial-Stadium" fortsetzt[1]: die Notation weist keine rhythmischen Elemente auf (keine mehr – und noch keine); die Mehrstimmigkeit heftet sich, wie in St. Martial, fast nur an den Cd., und daneben steht, wie in St. Martial, eine Benedicamus-Haltetonmotette; auch der Stil ist ähnlich dem der St. Martial-Sammlungen, mit denen die Hs. sogar ein paar Stücke gemein hat; der 1-st. Bestand enthält, wie gesagt, „bereits" Lieder von Walter von Châtillon, der auch in Notre Dame-Hss. vertreten ist. Als Gegenstück hierzu können wir die gegen 1200 geschriebene Hs. London B. M. add. 36 881 ansehen (mit der sich H. Spanke und H. Anglès befaßt haben, *Butlleti de la Biblioteca de Catalunya* VIII, 1935), die noch mehr gemeinsames Material mit St. Martial enthält und im Hinblick auf ihre Notation wohl aquitanisch ist[2].

Demgegenüber erscheint die Notre Dame-Choralbearbeitung, wenn sie auch in England übernommen und um einzelne Exemplare bereichert wurde, wie etwas Fremdes. Die Antwort auf diese Fremde gibt England, wie es scheint, in erster Linie mit jenen großen Ordinariums-Tropen, die wir in W_1 und in Cambridge, Un.-Bibliothek Ff II 29, finden (Beispiele davon im Paraphrasierungs-Aufsatz ZfMw. X, 1927–1928, und in *The Musical Times* 1933, 701) und die in so eigenartiger Weise ein Mittelding zwischen Choralbearbeitung und Cd. darstellen, auf einer anderen Ebene dagegen mit jener bescheideneren Abart von Ordinariums-Tropen und Choralbearbeitungen, die wir im 11. Faszikel von W_1 sehen (die Cd.-Kategorie ist in letzterem durch die Sequenzen vertreten, die also in diesem Bereich die Regel durchbrechen, wonach die Grundmelodie kein *cantus firmus* sein soll). Damit ist, wie man leicht sieht, im Verhältnis zu Notre Dame eine größere liturgische Mannigfaltigkeit des Repertoires gegeben[3]. In

---

[1] Von St. Martial ist hier nur in dem Sinne die Rede, daß die ältesten Hss., die dieses Stadium vertreten, aus St. Martial stammen; aber wo diese Art Musik zuerst gepflegt wurde, wissen wir nicht.

[2] Diese Notation kann bereits als Quadratnotation bezeichnet werden, aber während die „normale" Quadratnotation offenkundig an die „nordfranzösischen" Neumen anknüpft, lassen hier Formen wie die aufstrichlose absteigende Binaria, die auswärts gewendete aufsteigende Binaria und die absteigend-aufsteigende Ternaria, die sowohl aufstrichlos als nach außen gewendet ist, sowohl an die Metzer Neumen wie an die aquitanischen als Ausgangspunkt denken, wobei Formen wie die des Quilisma und des Oriscus auf Aquitanien deuten.

[3] Neben England, das in dieser „peripheren" Schicht die Hauptrolle spielt, kommt auch Spanien in Betracht, und hier ist zu vermerken, daß die „Notre Dame-Hs." Ma in ihrem ursprünglichen Bestand keine Choralbearbeitungen enthalten zu haben scheint. Schon LR. 130 hat die Möglichkeit in Erwägung gezogen, daß das Fehlen von 3- und 4-st. Choralbearbeitungen nicht eine Lücke in der Hs. bedeutet und die 4-st. im Anfangsteil nur der Motetten wegen aufgenommen wurden, deren „Quelle" sie sind, und H. Husmann hat (*Die 3- und 4-st. Organa*, S. XIII) dies be-

der Folge tritt das Ordinarium mehr und mehr in den Vordergrund, und zwar neben dem tropischen auch das untropierte, wie wir am Worcester-Repertoire sehen können, wo uns die Choralbearbeitung des Notre Dame-Typus nur vereinzelt begegnet (vgl. LR. 34), während uns andrerseits der bemerkenswerte Versuch entgegentritt, einen Propriumsteil durch Darüberkomponieren von tropischen Motetten (und nicht ohne melodische Paraphrasierung) zu einem großen System auszugestalten (vgl. Musica Disciplina V, 1951, 67 f.). Das Ordinarium war aber schon in Cbr. 17 und in add. 36 881 vertreten: in Cbr. 17 durch einen Agnus-Tropus, in add. 36 881 durch Sanctus-Tropen, die zwar 1-st. sind, aber eben in dieser Eigenschaft, wie auch in ihrer melismatischen Fülle, ihre Gegenstücke in W_1 haben (über letztere s. LR. 41 f.).

Es scheint indessen, daß auch die historischen Notizen beim An. IV in unsere Richtung deuten, CS. I 342 und 360. An letzterer Stelle wird eine Sammlung von hochmelismatischen Cd. erwähnt, darunter *Salvatoris hodie* und *Relegentur ab area,* eine Sammlung von ebensolchen 2-st., unter denen *Ave Maria* alt und *Pater noster commiserans* und *Hac in die rege nato* jünger sind, sowie eine Sammlung von 4- bis 2-st. einfachen Cd. CS. I 342 wird der 3-st. Cd. *Salvatoris hodie,* der 2-st. *Dum sigillum* und der 1-st. *Beata viscera* Perotin zugeschrieben[1]. Was dagegen die Choralbearbeitung betrifft, so werden Perotin zugeschrieben: die beiden 4-st. *Viderunt* und *Sederunt,* sowie „sehr viele" 3-st., darunter *Alleluja Posui adjutorium* und *Alleluja Nativitas*; und der Zyklus der 2-st. Choralbearbeitungen (der *Magnus Liber*) wird schlechterdings Leonin, seine Umarbeitung Perotin zugeschrieben (342). Es scheint also, wie wenn die eigentliche Leistung der Notre Dame-Schule auf diesem Gebiet liegen würde, und daß, wenn Cd. von Perotin erwähnt werden, dies im Hinblick auf eine Berühmtheit geschah, die er eben auf jenem Gebiet erlangt hatte. Und merkwürdig: auch der frühere Engländer Johannes de Garlandia erwähnt Perotin nur anläßlich der *quadrupla* (4-st. Choralbearbeitungen, CS. I 116), während er anderwärts sich selbst einen Cd. zuschreibt, den er auf die Stadt Toulouse gemacht habe[2]. Die Annahme ist daher naheliegend, daß Perotin in den Cd. erst eingriff, nachdem dieser schon

---

kräftigt, indem er darauf hinwies, daß jener Anfangsteil der Hs. nicht von der Hauptband (welche auf f. 25 einsetzt) geschrieben ist. Die Hs. Las Huelgas, aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, enthält dann die ganze Mannigfaltigkeit des englischen Repertoires, aber an eigentlichen Choralbearbeitungen (solchen aus dem Proprium) und „Ersatzteilen" nur wenig, wobei die ersteren dem bescheideneren Stil des 11. Faszikels von W_1 nahekommen.

[1] Daß *Justitia* nicht existiert, hat F. Ludwig, AfMw. V 187, gezeigt.

[2] Unde in conductu meo de Tholosa dicitur: *Alto gradu glorie tollitur Tholosa.* Diese Stelle stammt aus den Glossen zum *Dictionarius* und wurde von L. J. Paetow in den *Memoirs of the University of California,* Vol. 4, N. 2 (1927), kommentiert, wobei „Conductus" als Reiseführer durch die Stadt Toulouse erklärt wurde. . . J. de Garlandia war um 1230 Lehrer an der dortigen Universität.

hochentwickelt war, und diese Entwicklung ist wohl nicht seinem Pariser Vorgänger Leonin zuzuschreiben[1].

Hierbei wollen wir noch vermerken, daß England auf dem Gebiet des Cd. Frankreich nicht nachgehinkt zu haben scheint, denn die Cd.-Sammlung, die den einen der vier „libri organorum" jenes Londoner Visitations-Protokolls von 1295 (s. oben S. 103) bildete, wird ausdrücklich als alt bezeichnet (gleichzeitig heißt es, sie sei klein gewesen und habe mit *Austro terris* begonnen und mit *Transgressus legem domini* geendet).

Daß der Cd. in England bodenständiger war als die Choralbearbeitung, läßt sich aber anscheinend auch von der Seite der Notation belegen.

1. Diejenige Form der Konjunktur, die als 1. Note eine Rhombe, aber eine nach links abwärts gestrichene hat und die besonders in England verwendet worden ist[2], finden wir in W_1 a) häufig im 11. Faszikel, der seinem Inhalt nach englisch ist, b) gelegentlich in Cd.: so f. 80′ im oben S. 108 erwähnten *Purgator criminum*, sowie f. 175–176 in *Hac in die rege nato* (letzteres steht auch in F, wo aber die betreffenden Stellen, f. 332′–333, sei es die normale Konjunkturform, sei es eine andere Melodie aufweisen), in *Austro terris* f. 121, *Hec est dies trium-*

---

[1] Man muß sich fragen, ob auf Grund der Angaben des An. IV auch nur das ganze Notre Dame-Material Leonin und Perotin zuzuschreiben ist, ob neben ihnen nicht in Paris selbst andere Meister dazu beitrugen. Die Frage wird sich wohl erst nach gründlicher stilistischer Durchmusterung des Materials beantworten lassen. Für das Gebiet der 3-st. Choralbearbeitung wurde bereits im Schweiz. Jahrb. für Musikw. II, 1927, 23 f., ein vermutlich älterer Typus unterschieden, wo die Oberstimmen ihre Perioden-Einschnitte gleichzeitig setzen, und ein anderer, wo die Perioden einander überschneiden (eine Unterscheidung, die ebenso für die Melismen des 2- und 3-st. Cd. gilt), wobei die Perotin zugeschriebenen Werke in die letztere Kategorie fallen; die erstere Gruppe von Choralbearbeitungen ist dann bei H. Husmann, *Die 3- und 4-st. Organa*, XXX, als „*Descendit*-Gruppe" bezeichnet worden. Können wir sicher sagen, daß diese Kompositionen nicht auch von Perotin stammen? und ob sie, falls nicht von Perotin, von Leonin komponiert wurden? Husmann denkt S. XXIX für die „*Descendit*-Gruppe" an „einen Komponisten aus dem provenzalischen Kulturzusammenhang", was mir etwas gewagt erscheint, da wir solche Werke aus dem St. Martial-Kreis nicht kennen, da wir über Herkunft und Verbreitung des „St. Martial-Stils" vorläufig zu wenig wissen und auch Aquitanien nicht die Provence ist. Was die Cd. betrifft, so haben wir unter ihnen nicht nur solche, deren Texte mit England zusammenhängen (vgl. oben S. 110), sondern auch solche, die sich auf Reims oder Bourges usw. beziehen *(Et oliva Remensium, O felix Bituria)* und bei denen sich also die Frage stellt, ob sie am Ort angefertigt oder in Paris bestellt wurden.

[2] Vgl. Musica Disciplina V, 1951, 107 und 113; zusätzlich sei noch EEH. pl. 32–33 und 35–36 genannt. H. Husmann erwähnt in seiner im Teildruck erschienenen Diss. als Ort des Vorkommens dieser Form in W_1 den 11. und den 9. Faszikel (der 9. umfaßt die Blätter 95–176). Nach ihm wäre allerdings diese Konjunktur in der Normalform (wo die 1. Note ein kaudiertes Quadrat ist) nicht mehr dreitönige Konjunktur, sondern Simplex + zweitönige Konjunktur – eine Bezeichnung, gegen die ich mich denn auch gewandt habe; in späteren Veröffentlichungen sprach er hierauf von den zwei Rauten (Rhomben) der (dreitönigen) Konjunktur, doch verband er in Transkriptionen auch weiterhin nur die Rhomben durch eine Klammer.

phalis 133, *Sine matre genitus* 170′ (diese drei haben in F 299, 265, 297′ die normale Konjunkturform), *Lex onus* f. 155′ (in F 294′ mit normaler Ligatur).

2. Auch der gewellten Form des Notenkörpers begegnen wir in W_1 mehrfach im 11. Faszikel und gelegentlich in Cd.: *Hac in anni janua* f. 78 (aufwärts pliziert, F 230 hat eine plizierte Doppelnote); *Legem dedit* 162′ (gewellte Unternote der aufsteigenden Binaria, in F 312 normale Binaria); *Flos de spina* 161′ (Unternote der aufsteigenden Binaria, in F 305 nur einfache Note); ebenda 162 (zwei ebensolche Fälle, wo F 305′ eine aufsteigende Binaria mit davorstehendem Quadrat schreibt, während Ma 76 das eine Mal eine aufsteigende Binaria mit kaudiertem Quadrat, das andere Mal Doppelnote mit Plica hat); wieder ebenda 162 (zwei Unterstimmen-Haltetöne, die in F 305′ als normale verbreiterte Noten, in Ma 76 als geknickte Noten geschrieben sind); *Pater noster commiserans* 146′ (Unternote der aufsteigenden Binaria, in F 279′ und Ma 43′ plizierte Doppelnote); ebenda 147 (analoger Fall, F 280 und Ma 45); *Relegata vetustate* 150 (Unternote der aufsteigenden Binaria, in F 277′ Binaria mit Quadrat davor, in Ma 31 Doppelnote mit Plica); *Dic Christi veritas* 73′ (Unternote der aufsteigenden Binaria, nicht gewellt in F 204 und Ma 114)[1]. Dieser Schreibung begegnen wir auch in der oben behandelten Hs. Cbr. 17, ferner z. B. in EEH. pl. 31, 35 und 36, – mit einem Wort, besonders in England. Allerdings begegnet sie uns häufig auch in der Hs. S. Gallen 383, die vielleicht aus der französischen Schweiz stammt und jedenfalls Einflüsse von sehr verschiedenen Seiten erkennen läßt (z. B. S. 138 bis 141 im *Flos de spina,* hier sogar häufiger, aber an anderen Stellen wie in W_1). Dann haben wir Beispiele aus dem deutschen Sprachgebiet (s. Hdb. N. 163)[2].

---

[1] Manchmal ist, wie in einem Fall f. 151, wenigstens dem Faksimile nach, schwer zu unterscheiden, ob es nun eine gewellte Note mit Plica oder zwei zusammengeflossene Notenköpfe mit Plica sind, manchmal ist der Notenkopf, wie f. 150′, statt gewellt schräg ausgebogen, manchmal ist es auch schwer zu sagen, ob eine leichte Wellung nur zufällig ist. Immerhin seien noch die „leichten Wellungen" f. 90′ vermerkt, da es sich um eine in W_1 singuläre Komposition handelt: die 3-st. Choralbearbeitung *Hec dies,* die englisch sein könnte (vgl. *The Musical Times* 1933, 699; ein Teil derselben steht allerdings – s. LR. 36 – in 2-st. Form unter den „Ersatzteilen" in F, was zwar bedeuten könnte, daß nur das Dazugetane englisch ist, aber auch nicht ausschließt, daß es das Ganze ist); und in diesem Stück tritt f. 90′ noch ein Spezialissimum auf: die absteigende Binaria, die als Körper den schräg absteigenden Strich (und davor den Aufstrich) hat, – etwas, das in W_1 nur noch in zwei wahrscheinlich englischen Tropen vorliegt (f. 93 und 24′).

[2] H. Husmann (Diss., Manuskript S. 142 und 54) brachte diese Schreibweise in plausibler Weise mit dem Quilisma der Neumenschrift in Zusammenhang. Ebenda S. 54 und 153 werden Stellen aus der Mensuraltheorie herangezogen, die von „longa florata" und „elongatio florificanda" (CS. I 363), von „floratura" (135), von „tremule teneatur" (246) sprechen und denen man noch CS. I 115 (florificatio), 358 (longa florificata), 359 (florificatio), 361 (florificando) beifügen könnte. Diese Stellen wären in bezug auf ihre Verumständungen (Tenor oder Oberstimme, Anfangsnoten der Oberstimme, usw.) noch genauer zu prüfen. Besonders vorsichtig aber müssen die (von Husmann 54, 59 und 153 herangezogenen) „flores" des Hieronymus de Moravia (CS. I 91 f., S. 184–186 nach der Neuausgabe von S. M. Cserba) behandelt werden, da dieser Autor nicht vom mehrst. Gesang, sondern dem Cantus planus

3. Es gibt wohl noch andere Formen, die in W_1 nur sowohl im 11. Faszikel als in Cd. vorkommen: a) die absteigende Binaria mit gedehnter Anfangsnote und ohne Aufstrich (wohlverstanden: wenn nicht Tonwiederholung vorausgeht, denn in diesem Fall ist das Fehlen des Aufstrichs nicht auffällig), so in *Flos de spina* f. 161 (in F 304′ als zwei Noten geschrieben, in Ma 74′ als Binaria mit Aufstrich, aber geknickter erster Note), *Dic Christi veritas* 73′ (in F 203′ als zwei Noten), *Puer nobis* 152′ (in F 268 normale Binaria), *Lex onus* 154′ (in F 294 Doppelnote mit Plica); dies finden wir übrigens nicht nur im 11. Faszikel, sondern auch in einem der wohl englischen Tropen f. 94 wieder; b) die Verwendung der Rhombe als Einzelnote an Stelle des unkaudierten Quadrats, also das, was man „englische Quadratnotation" nennen kann (obgleich es auch auf dem Kontinent vorkommt) und was sich dann, sofern die das Quadrat ersetzende Rhombe Brevis ist, als „englische Mensuralnotation" darstellt (vgl. Musica Disciplina III 69 f.): in *Rose nodum* f. 62 und 62′, sowie in *Magnificat* f. 131 [1].

Wenn auch mit den angeführten Fällen der Tatbestand nicht erschöpft sein dürfte, wird man auf Grund davon wohl annehmen können, daß man in England die Cd. in höherem Maße nach einheimischen Vorlagen kopierte als die Choralbearbeitungen.

Mit der Tatsache, daß der Cd. in England bodenständiger ist als die Choralbearbeitung, aber auch damit, daß er mit der weltlichen Musik natürlicher verbunden ist, hängt es gewiß zusammen, daß man in Cd. die Terz eher im Sinne einer Konsonanz verwendet findet als in der Choralbearbeitung. Hier erinnern wir uns, daß schon nach der *Discantus positio vulgaris,* CS. I 96, der Cd. auch „sekundäre Konsonanzen" zuläßt. Man könnte zwar in bezug auf die Interpretation dieses Ausdrucks in Zweifel geraten, da der An. IV (CS. I 362) die durch Oktaverweiterung gewonnenen Konsonanzen als „sekundär" und die durch Erweiterung um zwei Oktaven gewonnenen als „entfernt" bezeichnet. Doch ist nicht einzusehen, warum der Cd. größere Stimmenabstände bedingen sollte als die Choralbearbeitung (eher im Gegenteil!). Wir gehen lieber auf Hieronymus de Moravia zurück – also eben den Autor, der die *Discantus positio vulgaris* seinem Traktat einverleibt hat –, der (CS. I 34, oder S. 72 nach der Neuausgabe von S. M. Cserba) als primäre Konsonanzen den Einklang, die Quinte und die Quart mit Oktaverweiterungen von Einklang und Quinte nennt, als

und teilweise vom Orgelspiel spricht (übrigens wurde die Lehre des Hieronymus, die in eigenartiger Weise den Mensuralismus in den Cantus planus einführt, schon gründlicher von Dechevrens in seinen *Etudes de science musicale* II, 1898, 108 ff. behandelt). Hier sei nur noch zur Emendation der Stelle CS. I 246, wo es von den Haltetönen in der Choralbearbeitung heißt *tenor autem tremule teneatur,* beigetragen, daß in der Hs., Cambridge Corpus Christi 410, f. 34′, danach ebenso lückenhaft wie bei C. steht: „et cum discordia offendit" (gemeint ist, daß in diesem Fall der Tenor aussetzen kann); dagegen bietet die Hs. zu den davorstehenden Worten eine Verbesserung: der Abstieg der Oberstimme vollziehe sich jedoch *cito et equaliter.*

[1] Dies wurde schon von LAd. [2]220 vermerkt. Allerdings bezeichnet Ludwig dies als englische Mensuralnotation, wogegen sich schon H. Husmann (Diss., Manuskript S. 140 f.) wandte.

sekundäre dagegen eine große Zahl anderer Zusammenklänge, darunter auch ausgesprochene Dissonanzen, wobei aber an der Spitze die kleine und die große Terz stehen[1]. Man könnte noch beifügen, daß uns diese Terzenfreundlichkeit besonders in solchen Cd. entgegentritt, die ihrem Text nach oder sonst „englandverdächtig" sind (vgl. Musica Disciplina V, 93 f. und 112 f., aber auch 79). Wir kommen hier auf eine Affinität zurück, die im soeben zitierten Aufsatz vermerkt wurde: die englische Musik der Zeit der Gotik hat etwas weniger Theorie-Gebundenes als die französische[2].

[1] Die Begründung dieser Einteilung bei Hieronymus (CS. I 30 ff., Cserba 64 ff.) ist allerdings recht kompliziert, da in scholastischem Sinne der Akzidens-Begriff eingemischt wird. Primäre Konsonanzen sind diejenigen, die „per se" konsonieren, sekundäre die, welche „per accidens" konsonieren, nämlich bei Hinzufügung einer Konsonanz oder auch Nicht-Konsonanz (Nicht-Konsonanz sind der Ganzton und Halbton, gewissermaßen Bausteine der Konsonanzen). So ergibt der Tritonus eine Konsonanz (erster Klasse), wenn man ihn um einen Halbton erweitert, die verminderte Quint durch Anfügung der Apotome (des chromatischen Halbtons), sogar die verminderte Oktav (im gleichen Sinne), ferner die eine Terz durch Anfügung der anderen, die Doppelquart durch Anfügung des Ganztons. Erstaunlich ist aber, daß, während die kleine Sext in diesem Sinne als Konsonanz „per accidens" anerkannt wird (da sie durch Großterz-Erweiterung die Oktav, ja sogar da sie durch Ganzton-Erweiterung eine sekundäre Konsonanz, die Doppelquart ergibt), diese Eigenschaft der großen Sext abgesprochen wird und diese also, wie Ganzton und Halbton, überhaupt nicht Konsonanz sein soll. Sofern das Akzidens, durch dessen Hinzutreten die (eigentliche) Konsonanz erzielt wird, der Ganz oder Halbton ist, erscheint die „sekundäre" Konsonanz also wie eine Zielkonsonanz (eine, die sich durch Weiterführung in die Konsonanz „auflöst"), und hieran läßt es auch denken, daß bei der kleinen Sext nicht nur jene Erweiterung, sondern im Vorübergehen auch „das unmittelbare Zurückdrehen" auf die Quint erwähnt wird. Gleichfalls scholastisch, aber heterogen ist neben dem Akzidensbegriff die Einmischung des Mittelbegriffes, indem der Tritonus und die verminderte Quint, als in der Mitte zwischen Quart und Quint stehend, an ihren Extremen „teilhaben"; und hier macht sich wiederum die Vorstellung der Zielkonsonanz bemerkbar, da der Tritonus sich eher der Quinte nähert *(plus accedens ad diapente)* und die verminderte Quint der Quarte, so daß, da die Quinte der Quarte überlegen ist, auch der Tritonus die verminderte Quint übertrifft (mit dem Begriff der Zielkonsonanz ist der des Vorhalts verwandt, der in der mittelalterlichen Theorie eine Rolle spielt, vgl. Musica Disciplina V 108 ff., wozu noch Rivista mus. it. XXVII 437 zu vergleichen ist). Und zu alledem wird von Hieronymus noch die Konsonanz-Klassifizierung des Ptolemäus eingemischt. In unserem Zusammenhang ist jedenfalls wesentlich, daß der Begriff der sekundären Konsonanz hier im qualitativen Sinne ins Auge gefaßt ist und nicht im räumlichen, wie bei An. IV.

[2] *Habent sua fata libelli.* Vor ungefähr zwanzig Jahren verfaßte ich eine Arbeit über den (teilweise gesicherten, teilweise mutmaßlichen) Beitrag Englands zur St. Martial- und Notre Dame-Stilepoche, mit vielen Übertragungen, die beinahe beendet wurde, und ließ als vorläufiges Testimonium davon und zur Einführung Englands in diese Periode der Musikgeschichte den Aufsatz über die Hs. W_1 in *The Musical Times,* Juni 1932 und August 1933, erscheinen. Ich will nicht sagen, daß diese Arbeit n u r aus Mangel an Ermutigung unbeendet liegen geblieben ist, doch ist wahrscheinlich, daß, w e n n Anzeichen des Interesses hierfür aus England gekommen wären, sie zum Abschluß gelangt wäre; d a ß aber, und warum keine solche Anzeichen sich einstellten, darüber wollen wir uns nicht den Kopf zerbrechen . . .

Mittelalterliche Lieder mit textloser Melodie

von

FRIEDRICH GENNRICH

Im Laufe der Jahrhunderte hatte sich im Mittelalter eine ungeahnte musikalische Formenfreudigkeit entwickelt, die im 13. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte. Jene Zeit hat uns einen Formenreichtum überliefert, wie er von keiner späteren Epoche mehr erreicht worden ist. Da dieser Reichtum nicht der Willkür entsprungen, sondern organisch gewachsen ist[1], stellen die einzelnen Gattungen festumrissene Formen dar, denen sich sowohl die melodische als auch die textliche Auffüllung anpassen.

Während man im 12. Jahrhundert noch alle Strophen der Liedtexte mit Notation zu versehen pflegte, auch dann, wenn es sich um Strophenlieder handelte, bei denen jede Strophe auf die gleiche Melodie gesungen wurde, beschränkte man sich später auf die Mitteilung der Melodie für die erste Strophe, weil man voraussetzte, daß der formale Aufbau eines Strophenliedes allgemein bekannt war. Unterstützt wurde diese Tendenz der Vereinfachung von der Notwendigkeit, bei einer immer größer werdenden Liedproduktion von dem zur Verfügung stehenden teuern Pergament für jedes Lied nicht mehr Raum in Anspruch zu nehmen als unbedingt nötig war. Der Textschreiber kam dieser Forderung durch Verwendung von Abbreviaturen nach, der Notenschreiber beschränkte sich auf die Mitteilung der unumgänglich nötigen Teile der Liedmelodie. Das konnte er auch, weil jedermann mit der Struktur der einzelnen Lieder als „*Ganzheit*" vertraut war; denn eine bestimmte formale Ausformung des Textes verlangte eine entsprechende musikalische Gestaltung.

Als Beispiel mag die recht instruktive Aufzeichnung eines achtzeiligen Rondeau dienen, das bekanntlich aus folgenden Teilen besteht:

Teile:	V.	I.	II.	III.	IV.
Reigen:	Chor der Teilnehmer u. Vorsänger:	Vorsänger:	Chor der Teilnehmer:	Vorsänger:	Chor der Teilnehmer:
Melodie:	α β	α	α	α β	α β
Text:	A B	a	A	a b	A B
Strophenbau:	ganzer Refrain	1. Zusatz	1. Hälfte des Refrain	2. Zusatz	ganzer Refrain

[1] F. GENNRICH, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932.

Es handelt sich um das Rondeau *Hé las! tant vi de male eure Chele qui me fait languir* . . . der Hs. Paris, Bibliothèque nationale, Collection de Picardie 67 fol. 68r[1] (siehe Faksimile 1 unserer Tafel).

In frankonischer Mensuralnotation wird nur die dreistimmige Melodie des Refrain vom Notenschreiber mitgeteilt. In der 1. Zeile ist der Teil V, der Text des ganzen Refrain, in Silben abgesetzt, unter den jeweils zu einer Silbe gehörenden Noten vom Textschreiber aufgezeichnet. In der 2. Zeile folgt der Teil I, der 1. Zusatz (1. *additamentum*), in gleicher Weise wie der Text des Refrain. Die 3. Zeile bringt ebenso den Text von Teil III, den 2. Zusatz (2. *additamentum*).

Am Ende von Teil I und III findet sich jeweils der Hinweis *Hé las etc.*, d. h. es wird hier durch das erste Wort des Refrain angedeutet, daß nach dem 1. bzw. 2. Zusatz (also nach Teil I bzw. III) die erste Hälfte des Refrain (also Teil II), bzw. der ganze Refrain (also Teil IV) zu singen ist. Diese Hinweise können aber auch fehlen, weil die Rondeau-Form überall bekannt war.

Es werden von einem Rondeau demnach gewöhnlich nur die Teile V, I und III als unerläßlich in den Handschriften aufgezeichnet. Hätte der Schreiber das dreistimmige Rondeau *in extenso* mitteilen wollen, wäre hierzu der vierfache Raum nötig gewesen. Das abkürzende Verfahren hatte also schon seine Berechtigung. Es bildete sich auf diese Weise eine Handschriftentradition heraus, die sich über den größten Teil des Abendlandes, natürlich auch über Deutschland, verbreitete.

Als im Laufe des 14. Jahrhunderts neben Pergament auch Papier als Schreibstoff für Handschriften verwendet wurde, änderte sich dennoch nichts an der genannten Tradition, im Gegenteil, in den Papierhandschriften beschränkte man, vor allem in Deutschland, den Raum für die Eintragung der Notation noch mehr, indem man den Liedtexten mitunter eine textlose Melodie voranstellte.

Die Aufzeichnungen entbehren oft jeglicher Angabe. Es wird nie gesagt, ob die mitgeteilte Notation für die ganze Strophe ausreicht oder ob dies erst durch Wiederholung von einzelnen Teilen derselben erzielt werden kann; welche Teile aber sind, wenn das der Fall ist, zu wiederholen? Aus der Notation ist nicht ersichtlich, ob es sich um syllabische Deklamation oder um melismatische Gestaltung handelt, und nicht, wo die eine, und wo die andere Art im Ablauf der melodischen Linie zu verwenden ist. Es bleibt ungeklärt, welche Teile der mitgeteilten Notation vokal, welche instrumental auszuführen sind. Unentschieden ferner ist oft, ob die Notation mensural gedacht ist oder nur den linearen Ablauf der Melodie angeben will. Mit anderen Worten: die Koordination von Text und Melodie, die für die damalige Zeit keinerlei Schwierigkeiten bot, weil man mit der Formenwelt der Liedkunst vertraut war, ist heute zum Problem geworden, das zu lösen verschiedentlich versucht wurde, dessen Lösung jedoch nur in ganz wenigen Fällen gelang, und auch da wohl nur durch Zufall.

[1] F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, in *Gesellschaft für romanische Literatur* Bd. 43, Dresden 1921, S. 262 und Bd. 47, Göttingen 1927, S. 185.

Wären neben der textlosen Melodieüberlieferung Parallelüberlieferungen vorhanden, dann hätte man diese zu Hilfe nehmen können; da das jedoch nicht der Fall ist, hat man sich auf Raten und Versuchen eingelassen. Ein solches Verfahren kann aber nicht das Ziel wissenschaftlichen Bemühens sein. Es hat keinen Sinn, beispielsweise zu versuchen, eine nicht als Teil einer Strophenmelodie erkannte Tonreihe so lange zu quälen, bis sie endlich unter Zuhilfenahme von „Gerüstnotierung" sich auf eine ganze Strophe ausdehnen läßt; oder umgekehrt so lange instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele abzusondern, bis schließlich eine Übertragung zustande kommt, deren Fragwürdigkeit bereits Laien zu erkennen vermögen.

Es erhebt sich also die Frage: ist das Problem überhaupt einwandfrei zu lösen? – Man kann diese Frage positiv beantworten, sobald die Voraussetzungen dazu gegeben sind, nämlich sobald man vermag, den Aufbau der im einzelnen Fall vorliegenden Form, die natürlich aus Text und Musik gemeinsam ermittelt werden muß, zu erkennen. Daß man dabei jeweils auf die am besten geeignete Weise vorgehen muß, daß es keine für alle Fälle gleich gut passende Lösung gibt, dürfte auf der Hand liegen. An fünf Beispielen aus verschiedenen Handschriften möchte ich Wege aufzeigen, die dabei eingeschlagen werden können.

Nehmen wir als erstes Beispiel das Lied *Begirlich in dem hertzen min* der Hs. Darmstadt, Landesbibliothek 2225 fol. 70 r^0, dessen Faksimile bei J. Wolf, Notationskunde Bd. I, 179 und dessen Übertragung ebenda S. 178 zu finden sind (Faksimile 2 unserer Tafel).

J. Wolf bemerkt zu diesem Lied: „In ‚Begirlich in dem hertzen min' teilen Striche anfangs Halb-, später Ganzverse ab. Das Tonmaterial reicht für die Silbenzahl erst aus, wenn Zeilen mit demselben Reim die gleiche Weise erhalten. Das Strophenschema der auftaktigen trochäischen Verse a b a b c c d zerlegt die zugehörige Melodie in vier Abschnitte, die sich dem Strophenbau entsprechend aneinanderreihen. Hierzu tritt die »*repeticio*«." Es folgt dann die Übertragung.

Kann man dem von Joh. Wolf aufgestellten Prinzip: Verse mit gleichem Reim müssen die gleiche Weise erhalten, zustimmen? Wohl kaum, denn das würde bedeuten, daß die Benützer der Handschrift sich zuerst über die Verse mit gleichem Reim vergewissern und dann die entsprechenden Distinktionen heraussuchen, also eine metrische Aufgabe lösen müßten, bevor sie zum Singen kämen. Das ist wenig glaubhaft. Denn im Strophenverband haben nur ganz ausnahmsweise alle gleichreimenden Verse die ihnen entsprechenden gleichen Tonreihen, weil die Reimverkettung einen völlig anderen Zweck verfolgt als der strukturelle Aufbau der Strophe, in dem der einzelne Vers eine ganz untergeordnete Rolle spielt. Wäre nämlich die Wolfsche Forderung: gleichreimende Verse verlangen gleiche Weisen, im Mittelalter zum Aufbauprinzip erhoben worden, hätte die uns überkommene reiche Formenwelt niemals entstehen können. Daraus geht deutlich hervor – wie im übrigen aus manchen anderen Tatsachen –, daß

die Musik ihre eigenen Wege geht und sich in ihrem strukturellen Aufbauwillen nicht von der Textseite her beeinflussen läßt.

Aber es gibt einwandfreie Mittel, den Sachverhalt eindeutig zu klären. Da kommt zunächst die Melodik in Betracht. Sie ermöglicht es, den Verlauf der melodischen Linie in wesentlichen Punkten zu erläutern, indem sie uns zunächst auf eine *Sequenzbildung* in der Melodie des Liedes aufmerksam macht, die J. Wolf vielleicht nicht erkannt, auf jeden Fall aber in seiner Übertragung völlig vernachlässigt hat; es handelt sich um die zweite und dritte bzw. vierte und fünfte Notengruppe[1]. Ohne Zweifel entspricht diese Sequenzbildung zwei Versen des Textes. Sie wird auch schon rein äußerlich in der Handschrift durch längere Abteilungsstriche kenntlich gemacht.

Ein weiteres Kapitel der Melodik behandelt die *Anknüpfung*, d. h. die Gewährleistung einer ungestörten Kontinuität der melodischen Linie. Dieser Forderung entspringt die uralte *gleichstufige Anknüpfung* und die nicht wesentlich jüngere *Sekundanknüpfung*, d. h. die Forderung, daß die folgende Distinktion entweder mit dem gleichen Ton beginne, mit dem die vorangehende aufgehört hat, oder mit einem Ton, der eine Sekunde höher oder tiefer liegt, als der Schlußton der vorangehenden Distinktion.

Die Melodik hat aber auch die Aufgabe, der formalen Gliederung, dem Aufbau der Strophe, Rechnung zu tragen. Das tut sie, indem sie die Hauptgruppen, aus denen sich der Aufbau der Strophe konstituiert, durch die Linienführung der Melodie unterstreicht. Da kann es nun notwendig werden, von der *gleichstufigen Anknüpfung* bzw. von der *Sekundanknüpfung* Abstand zu nehmen.

Liegt der Strophe z. B. der Bau einer Kanzone zugrunde, also

α	β	α	β	γ	δ	ε	ξ
a	b	a	b	c	c	b	c

dann wird a b als Stollen und Gegenstollen musikalisch wiederholt. Der Abgesang c c b c hingegen bringt etwas Neues, und das Neue wird durch die Melodik oft dadurch gekennzeichnet, daß der Abgesang in einer höheren Lage beginnt. Schließt der Gegenstollen z. B. mit dem Grundton ab, so beginnt der Abgesang häufig auf der *Reperkussionsbasis*, d. h. in der Quintlage, oder mitunter noch höher. Auf diese Weise unterstreicht die Melodik die Hauptgliederung der Strophe.

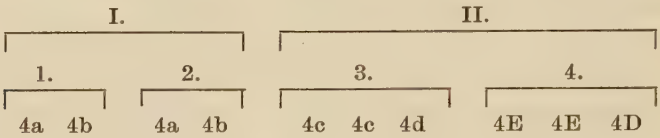
Dies bedeutet auf unser Lied übertragen, daß mit der 6. Notengruppe der zweite Hauptteil der Strophe beginnt; die Strophe besteht demnach aus den Gruppen 1 bis 5 und 6 bis 9, und jeder dieser beiden Hauptteile schließt mit dem Grundton D ab.

---

[1] Um ein Vergleichen der Übertragung von J. Wolf mit der meinigen zu ermöglichen, folgt seine Übertragung weiter unten als I., die von mir als II.

Wie ist der textliche Aufbau der Strophe mit diesem Befund in Verbindung zu bringen?

Die Strophe setzt sich aus folgenden Gruppen von Versen zusammen:



Die Strophe besteht aus vier Gruppen, von denen je zwei Gruppen einander entsprechen, also 1 und 2 bzw. 3 und 4; es liegen demnach zwei Hauptteile (I und II) vor, von denen der erste aus 2×2, der zweite aus 2×3 Gliedern besteht.

Diese Hauptteile entsprechen also genau den beiden Hauptteilen der Notation. Nun stellt sich jedoch heraus, daß für die 32 Silben des I. Hauptteiles nur zwanzig Notenzeichen vorhanden sind. Es muß also eine Erweiterung stattfinden, wenn die Notenzeichen ausreichen sollen. Die Handschrift selbst gibt uns einen Hinweis, wie die Frage gelöst werden kann: nach der ersten Notengruppe steht ein längerer Abteilungsstrich, wodurch die erste Notengruppe von der folgenden abgetrennt wird.

Auch derartige Notengruppen am Anfang eines Liedes sind in der Melodik nichts Ungewöhnliches. Wir bezeichnen sie als *Initialmelismatik*. Es ist die Vorstufe zu später gebräuchlich werdenden instrumentalen Vorspielen.

Die Koordination kann in folgender Weise vorgenommen werden: die ersten vier Töne bilden das *Initialmelisma* und nehmen die Silbe *Be-* auf, die nächsten sieben Töne entfallen auf die restlichen Silben des ersten Verses. Der letzte Ton der 3. Gruppe bildet die *gleichstufige Anknüpfung* mit der Silbe *Mit* als Auftakt zum zweiten Textvers, der für seine sieben Silben die folgenden sieben Notenzeichen beansprucht. Für Vers 3 und 4 wird die Tonreihe in gleicher Aufteilung wiederholt.

Der II. Hauptteil besteht aus 48 Silben, denen 27 Notenzeichen gegenüberstehen; es sind zu wenig ohne, und zu viel mit Wiederholung. Auch hier kann die Melodik weiterhelfen. In der Melodie liegt ein authentischer Protus vor, dessen *Reperkussionsbasis* a ist. Die Kadenzierung geschieht nun so, daß von dem *Kadenzgipfel* (*), der auf der *Reperkussionsbasis* liegt, der Abstieg zum Grundton hin erfolgt. Das kann unmittelbar durch Quintsprung aber auch durch Einschalten von *Überbrückungstönen* geschehen; es kann durch syllabische Deklamation aber auch melismatisch vorgenommen werden. Letzteres war besonders beliebt, indem man die letzte Reimsilbe der Strophe mit einem kleinen kadenzierenden Melisma ausstattete, das dann etwa dem *Initialmelisma* entsprach.

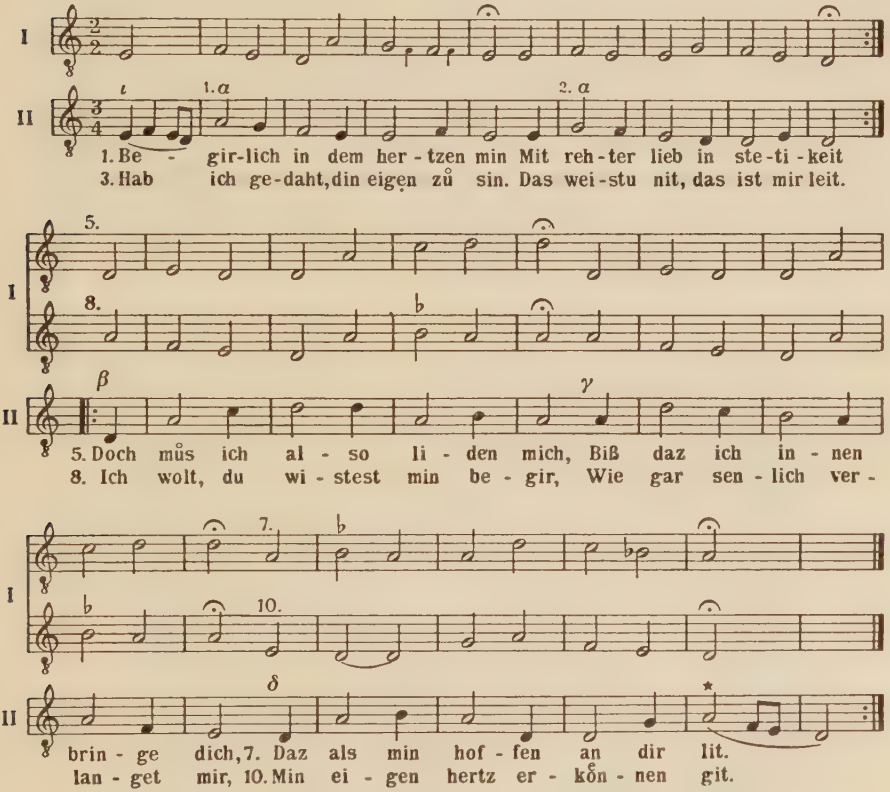
Das ist hier der Fall: die vier letzten Töne bilden das *Kadenzmelisma* der letzten Reimsilbe. Es bleiben von den noch nicht versorgten Notenzeichen noch 23 für 23 Textsilben der Verse 5 bis 7 übrig. Da es sich um ein Refrainlied

handelt, übernimmt der Refrain bekanntlich die Melodie der ihm vorangehenden Gruppe. Für den Refrain sind also die Notengruppen 6 bis 9 in gleicher Weise aufzuteilen.

Der Aufbau der Strophe stellt sich demnach wie folgt dar:

1 + 1.α	2.α	1 + 1.α	2.α	β	γ	δ	β	γ	δ
4a	4b	4a	4b	4c	4c	4d	4E	4E	4D

Die Notation läßt keine Mensurierung erkennen; ob wir im $\frac{2}{4}$- oder $\frac{3}{4}$-Takt übertragen, bleibt sich gleich; der formale Aufbau bleibt in beiden Fällen unangetastet. Geschmeidiger wirkt auf jeden Fall der $\frac{3}{4}$-Takt. Die Übertragung (II) lautet demnach:



Die Übertragung von J. Wolf (I) beruht auf einem Ausweg, den der Zufall bot, gestützt auf die irrige Ansicht, die Strophe bestehe aus einer losen Aneinanderreihung von einzelnen Versen. Sie resultiert aus der bekannten Additions-

bzw. Subtraktions-Theorie, die neue Strophengebilde durch Aneinanderreihen durch Hinzufügen oder Fortlassen von Versen entstehen läßt[1]. Im musikwissenschaftlichen Bereich entspricht ihr die Theorie der *Zeilenmelodik,* die genau so die Strophe aus einer losen Aneinanderreihung von selbständigen Distinktionen entstehen läßt und die die Ansicht vertritt, eben die „Selbständigkeit der Zeilenmelodien" verursache, daß „sie sich nicht reibungslos zur Strophenmelodie zusammenschließen, sondern in ungestörtem Eigenleben sich voneinander durch Fermaten absondern"[2]. In gleicher Weise äußerte sich H. Rosenberg: „Jede Zeile ist also gewissermaßen eine kleine Melodie für sich mit eigenen Initial- und Finalfloskeln und einem eigenen *tonus currens*"[3].

Wie aus obiger Darlegung ersichtlich wurde, ist die Strophe eine *Ganzheit,* d. h. mehr als die Summe von Einzelteilen. In ihr können wohl Gruppen von Versen bzw. Distinktionen erkannt werden, gewissermaßen als Bausteine dieser *Ganzheit,* jedoch keine Verse. Diese spielen nur eine untergeordnete Rolle. Das Leben im Innern der einzelnen Gruppen, die Verflechtung der Verse bzw. Distinktionen durch Rhythmus und Reim ist ohne Zweifel interessant, aber all das ist für den strukturellen Aufbau der Strophe nicht von ausschlaggebender Bedeutung. Hierin liegt begründet, weshalb J. Wolfs Übertragung scheitern mußte.

Im Anhang zu *Der Minne Regel* von Eberhardus Cersne aus Minden überliefert die aus dem Jahre 1404 stammende, nicht für Aufnahme von Notation eingerichtete Hs. Wien, Nationalbibliothek Cod. Vindob. 3013, Lieder, von denen vier nachträglich mit Weisen in Buchstabennotation, zwischen den Zeilen und auf dem Rande stehend, versehen wurden[4].

Die Handschrift überliefert auf fol. 118 v^0 das sonst nicht bekannte Lied *Kurzlich gronet uns der walt,* das A. W. Ambros[5] und J. Wolf[6] übertragen haben.

J. Wolf schreibt über das Lied: „Eine Unterscheidung der Buchstaben nach Oktavlagen ist nicht vorgenommen. Jedem Buchstaben scheint der gleiche Teilwert zuzukommen. Die Möglichkeit der Konstruktion größerer Werte ist durch Buchstabenverdoppelung gegeben . . . Die Texte sind den Melodien nicht untergelegt; die Verbindung von Wort und Weise bietet Schwierigkeiten. Ambros hat eine Lösung dargeboten, die aber nicht befriedigen kann." Bei Wolf folgt nun die Angabe der Buchstabennotation, die des Textes der 1. Strophe sowie die Übertragung.

---

[1] Vgl. F. Gennrich, *Formenlehre . . .,* S. 15 ff.

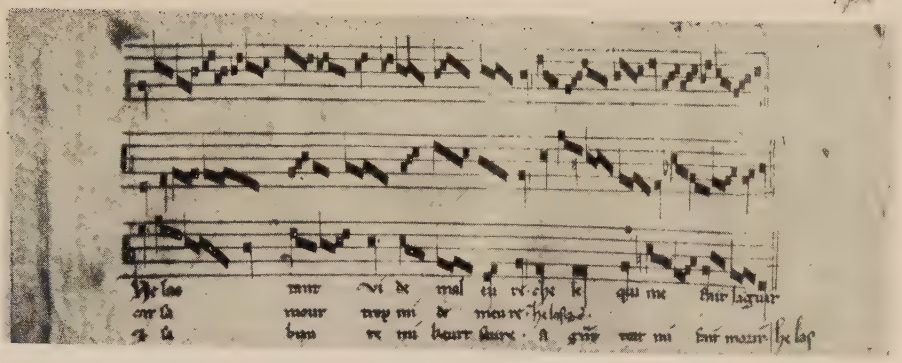
[2] C. Bützler, *Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide,* in *Deutsche Arbeiten der Universität Köln,* 12, Jena 1940.

[3] H. Rosenberg, *Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert,* Wolfenbüttel-Berlin 1931, S. 44.

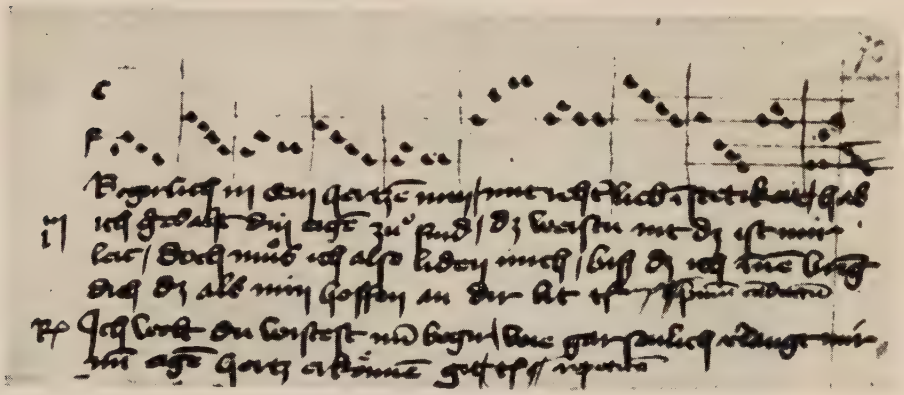
[4] F. X. Wöber, *Der Minne Regel von Eberhardus Cersne aus Minden, 1404, mit einem Anhang von Liedern.* In musikalischer Hinsicht unter Mitwirkung von A. W. Ambros, Wien 1861.

[5] A. a. O., S. 5 des Anhanges.

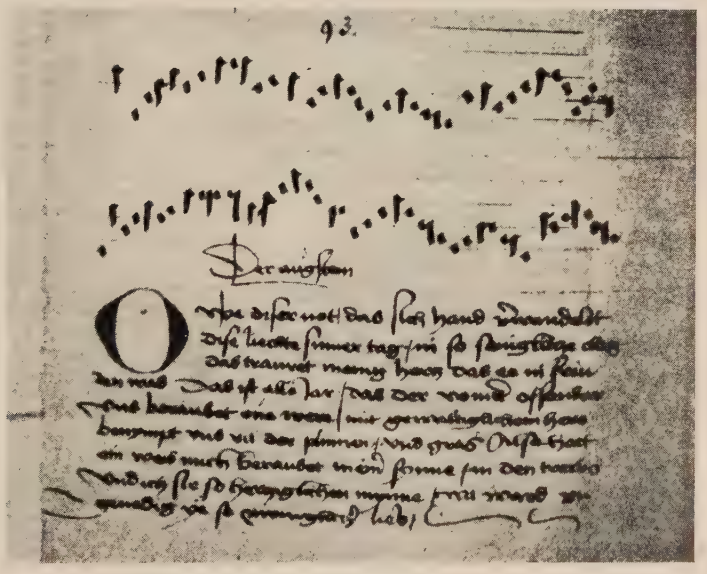
[6] J. Wolf, *Notationskunde,* Bd. I., S. 50 f.



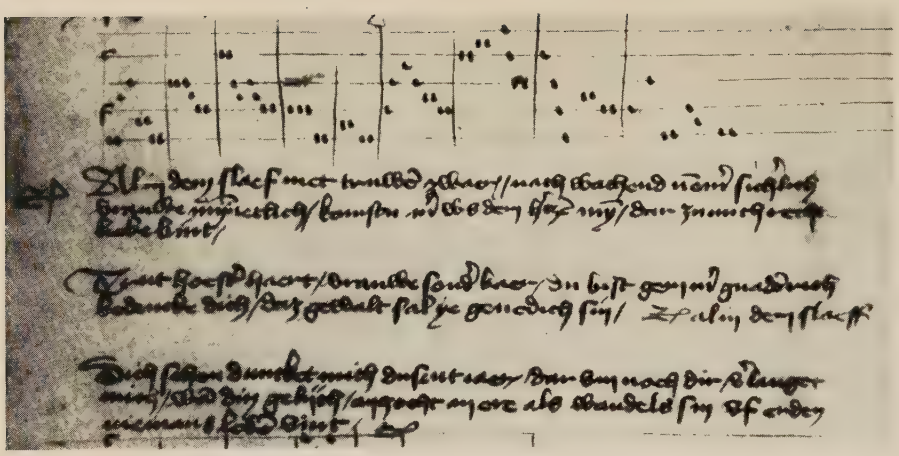
1



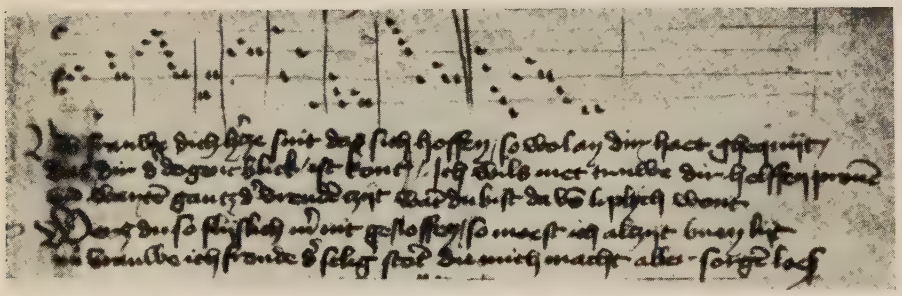
2



3



4

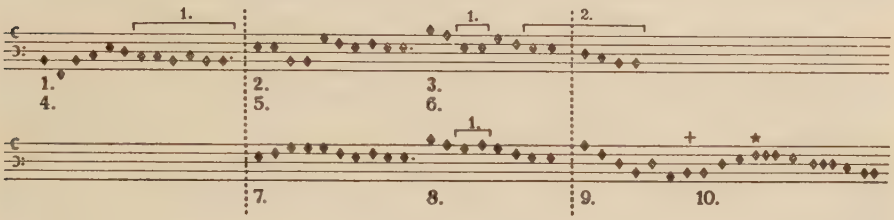


5

Die Buchstaben sind in der Handschrift in drei Zeilen wie folgt angeordnet:

d a d e g f ee | d e dd : gg dd b a g a gg · d′ c′ gg[1] b a gg f e dd
Rp g a bbb a g a gg · d′ c′ b c′ b a gg c′ a f d f c dd f g aaa g
ff f e dd.

Eine Aufstellung des Tonmaterials kann uns einen sicheren Überblick über die Melodie bieten. Zu diesem Zweck geben wir die Tonbuchstaben in Notenzeichen wieder und drücken jeden Tonbuchstaben durch eine Raute aus:



Aus der Handschrift geht hervor, daß die Notation sich in zwei Hauptteile gliedert; die Aufstellung zeigt weiter, daß die beiden Hauptteile gemeinsame Tonreihen aufweisen, und zwar kehrt Tonreihe 2 und 3 in 7 und 8 wieder. In 3, 1 liegt ein Schreibfehler vor, f f der Handschrift wird hier in g g verbessert, doch ist die oft belegte Lesart von 8, 1 der von 3, 1 vorzuziehen. Der Punkt nach Tonreihe 2 bzw. 7 grenzt zweifellos die 2. bzw. 7. Distinktion von der 3. bzw. 8. ab. Durch die Wiederholung wird die 1. sowie 8. Distinktion abgesondert. Da die Melodie im authentischen Protus steht, endigt die 1., 3. und letzte Dinstinktion mit dem Grundton D, woraus hervorgeht, daß der Grundton (+) auch die 9. Distinktion abschließen dürfte. Damit sind die einzelnen Distinktionen bestimmt.

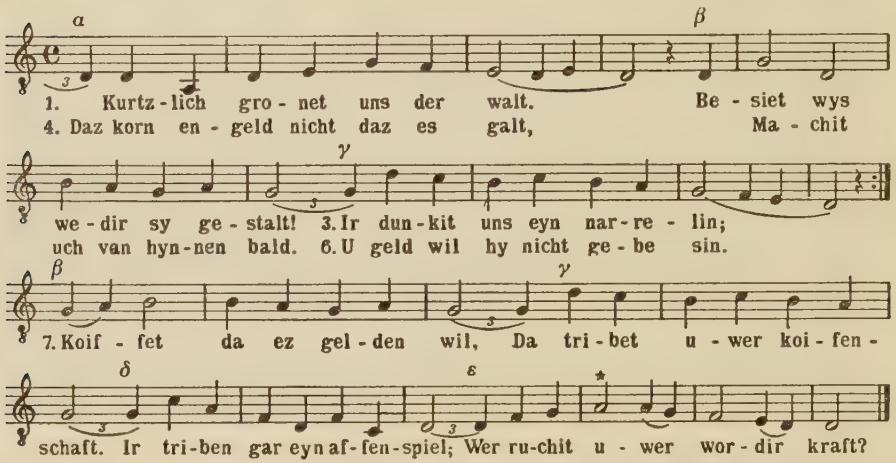
Der textliche und musikalische Aufbau der Strophe stellt sich wie folgt dar:

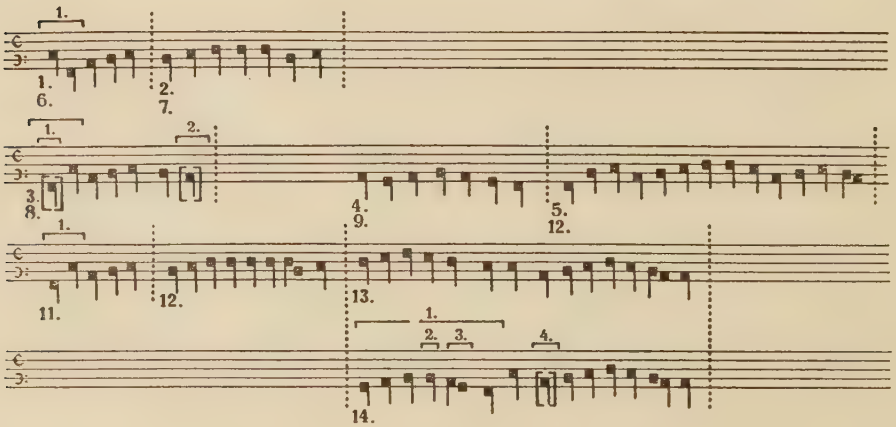
α	β	γ	α	β	γ	β	γ	δ	ε
4a	⌣4a	⌣4b	⌣4a	4a	⌣4b	4c	⌣4d	⌣4c	⌣4d

Es ist der Grundriß einer Kanzone, der wie die Melodie denselben Aufbau erkennen läßt: zwei Hauptteile, von denen der 1. aus zwei Gruppen von je drei Versen bzw. Distinktionen besteht, der 2. hingegen ungegliedert ist.

Die Koordination bietet nun keine nennenswerten Schwierigkeiten mehr. Da die Aufzeichnung in Buchstabennotation offenbar mensurale Verhältnisse wiedergeben will, sind in 1, 1 und in 3, 2 Kadenzmelismen mit der Rhythmik | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 über den betreffenden Reimsilben zu erkennen, während in 10 eine durch Zwischentöne ausgefüllte Kadenz vom *Kadenzgipfel* (*) zum Grundton vorliegt. Wie so oft im mittelhochdeutschen Lied wird der Auftakt fakultativ

[1] Ursprünglich ff ist in der Handschrift in gg verbessert worden.

behandelt, d. h. er muß sich in den Ablauf der melodischen Linie jeweils hemmungslos eingliedern. Es ergibt sich daher folgende Übertragung:

Auch bei diesem Lied weicht J. Wolfs Übertragung etwas von der obigen ab. Während die Darmstädter Handschrift wenigstens durch Striche, die Wiener Handschrift durch Punkte eine gewisse Gliederung andeuten, bringt die Berliner Handschrift der Neidhart-Lieder textlose Melodien, in deren Notation keinerlei Gliederung durch Striche oder Punkte vorgenommen ist. Als Beispiel wählen wir das nur in dieser Fassung mit Notation überlieferte Lied *Owê dirre nôt! Wie hânt sich verwandelôt Dise lichten sumertag!* der Hs. Berlin, Staatsbibliothek, Cod. germ. 779 fol. 220 b (Faksimile 3 der Tafel).

Die Notation enthält keinerlei Wegweiser, deshalb muß eine Aufstellung des Tonmaterials, aus der die gegenseitige Abhängigkeit der einzelnen Distinktionen ersichtlich wird, als Grundlage für unsere Argumentation dienen. Durch die

Aufstellung werden nicht nur die gleichen Distinktionen, sondern auch die Schreibfehler des oder der Notenschreiber deutlich zutage treten. Die Besprechung der Schreiberirrtümer wird die in [ ] zugefügten Noten erläutern.

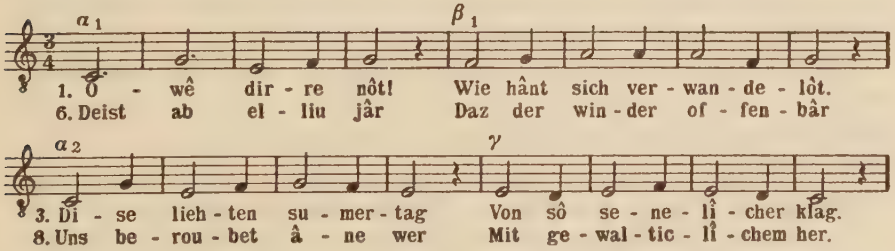
In 1, 1 dürfte eine Umstellung der Töne G C in C G analog 11, 1 und z. T. 3, 1 vorgenommen werden[1], da der aufsteigende Quintsprung am Liedanfang sehr beliebt, der abfallende Quintsprung an dieser Stelle ungebräuchlich ist.

In 3, 1 ist der erste Ton C vom Schreiber vergessen worden, desgleichen dürfte in 3, 2 der Ton E übersehen worden sein. In 14, 1 liegt eine *Quintverlagerung* vor, die durch einen Schlüsselfehler, sehr wahrscheinlich bereits in der Vorlage, verursacht worden ist. Der Fehler muß einreguliert werden. In 14, 2 hat der Notenschreiber einen Ton F zu viel geschrieben; da er seinen Irrtum gleich bemerkt, korrigiert er ihn, indem er die beiden Simplices von 13, 3 in eine Binaria 14, 3 kontrahiert. In 14, 4 ist der Ton E ausgelassen worden.

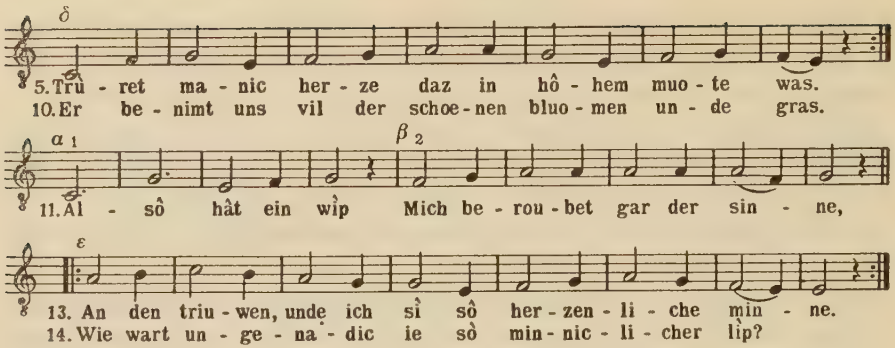
Die hier gerügten Fehler gehören zu den am weitest verbreiteten Schreiberirrtümern, die einerseits *Verschiebungen*, andererseits *Verlagerungen* zur Folge haben und dadurch eine richtige Übertragung illusorisch machen. Aufgabe des Herausgebers mittelalterlicher Lieder ist es, diese Fehler zu erkennen und auszumerzen.

Aus der Aufstellung geht auch die Abgrenzung der einzelnen Distinktionen hervor, die infolge der Wiederholungen leicht vorzunehmen ist. Die Koordination von Text und Melodie macht nun keine Schwierigkeiten mehr; sie geht eindeutig aus dem Aufbau der Strophe hervor:

α_1	β_1	α_2	γ	δ		α_1	β_2	ε	ε
4a	4a	4b	4b	8c		4f	4g	7g	7f
α_1	β_1	α_2	γ	δ					
4a	4a	4b	4b	8c					

Es handelt sich um einen „Lai-Ausschnitt“[2]. Die Übertragung lautet demnach:

[1] Die Zahl links vom Komma weist auf die Distinktion, die rechts vom Komma auf die über der Notation stehende Klammer hin.

[2] Vgl. F. Gennrich, *Formenlehre . . .*, S. 222 ff.



Da die Ausgaben der Melodie von W. Schmieder[1] und K. Ameln[2] die Schreibfehler der Notenschreiber nicht berücksichtigen, stimmen sie mit der oben gegebenen Übertragung nicht überein.

Wenn z. B. wie hier Notenzeichen vergessen oder irrtümlich hinzugefügt wurden, dann muß das die Aufteilung der Notenzeichen auf die Silben des syllabisch deklamierten Textes nachteilig beeinflussen. Es unterliegt deshalb keinem Zweifel, daß die Koordination von Text und Melodie nur dann von Erfolg gekrönt sein kann, wenn die Schreiberirrtümer durch die *musikalische und die literarische Textkritik* beseitigt worden sind. Die musikalische Textkritik wird sich mit der Überlieferung der Melodie, die literarische mit der des Textes zu befassen haben. Da es sich hier um Lieder handelt, bei denen Text und Melodie eine untrennbare Einheit bilden, müssen beide Aufgaben zweckmäßig von ein und demselben Bearbeiter gemeistert werden. Denn in allen Fällen, in denen sich Text- und Musikbearbeiter in die Aufgaben teilten, hat sich deutlich gezeigt, daß eine ersprießliche Zusammenarbeit nicht zustande gekommen ist. Das hat auch die wohl jüngste Zusammenarbeit wieder bewiesen.

1941 erschien nämlich ein Buch mit dem Titel „Zwischen Minnesang und Volkslied", das eine Ausgabe der Lieder der Hs. Berlin, Staatsbibliothek, Cod. germ. fol. 922, bringt. Die Bearbeitung der Liedtexte hatte Margarete Lang, die der Weisen Müller-Blattau übernommen[3]. Da die Liedtexte ziemlich verwildert sind, unterzog C. von Kraus sie einer Bearbeitung, wobei er auch zu den Übertragungen von Müller-Blattau Stellung nimmt[4]. – Wenn bei den bisher besprochenen Stücken noch Denkvorgänge festzustellen waren, so tritt nun das Raten und Ausprobieren an die Stelle reiflicher Überlegung.

---

[1] W. Schmieder, *Lieder von Neidhart (von Reuental)*, DTÖ Bd. 71, Wien 1930, S. 36 und 51.

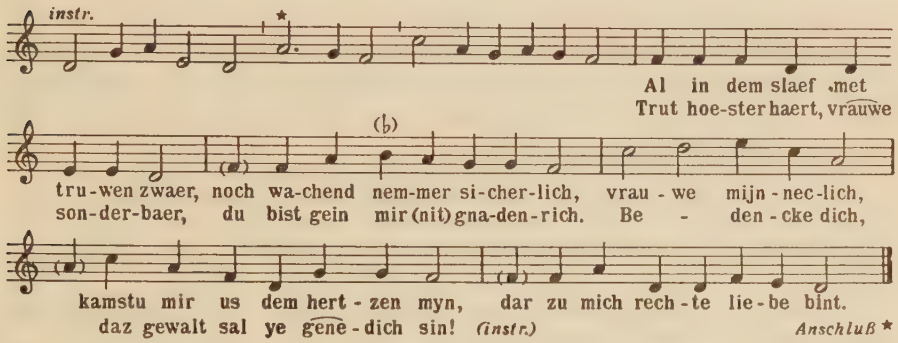
[2] K. Ameln und W. Rössle, *Tanzlieder Neidharts von Reuental*, Jena 1927, S. 76.

[3] M. Lang, *Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift Germ. Fol. 922.* Die Weisen bearbeitet von Müller-Blattau, in *Studien zur Volksliedforschung*, Heft 1, Berlin 1941.

[4] C. von Kraus, *Zu den Liedern der Berliner Handschrift Germ. Fol. 922*, in *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Phil. hist. Abteilung, Neue Folge, Heft 21, München 1942.

Zunächst soll das Lied *Al in dem slaef met truwen zwaer* auf fol. 131 v^0 der genannten Handschrift besprochen werden (Faksimile 4 der Tafel).

Die Herausgeberin des Textes spricht sich in den Anmerkungen nicht über die Form des Liedes aus, vermutet in der Abhandlung[1] jedoch das Vorliegen eines Rondeau. Müller-Blattau erklärt zu dem Lied folgendes: „Die Weise hat ein langes instrumentales Vorspiel nach dem Muster des Tischsegens des Mönchs von Salzburg. Die erste textierte Zeile ist versehentlich in zwei getrennt, die Textierung ist jedoch ganz klar. In der 2. Strophe wird die letzte Zeile nur instrumental wiederzugeben und der Anschluß zum Vorspiel, wie von uns bezeichnet, zu suchen sein"[2]. Müller-Blattau gibt dann folgende Übertragung:



C. v. Kraus ist anderer Meinung: „Auch in diesem Lied beurteile ich das Verhältnis von Text und Weise anders . . ." Nachdem er darauf hingewiesen hat, „daß dem Notenschreiber ebenso leicht wie dem Textschreiber etwas Menschliches passieren konnte", indem beide Auslassungen verschuldeten, fährt er fort: „Im ganzen erscheinen mir diese Annahmen (d. h. Auslassungen) geringer als die bei Müller-Blattau, der für dieses simple Lied ein langes Vorspiel nach dem Muster des Mönchs von Salzburg ansetzt, ferner meint, daß in Strophe II die letzte Zeile nur instrumental wiederzugeben und der Anschluß zum Vorspiel in einer von ihm bezeichneten Weise zu suchen sei, worauf Strophe I als Refrain folge, und der schließlich auch seinerseits um die Annahme eines Fehlers in der Zeilentrennung (für die erste textierte Zeile) doch nicht herumkommt"[3].

Also drei verschiedene Ansichten über das Lied. Doch was ergibt die Handschrift selbst?

Sie zeichnet das Lied in drei durch leere Zwischenräume getrennten Gruppen von Versen auf. Eine erste Gruppe von fünf Versen mit der Reimfolge a b b c d trägt auf dem Rande der Handschrift das Sigel *Rp* als Kennzeichen des Refrain.

[1] A. a. O., S. 100.
[2] A. a. O., S. 71.
[3] C. v. Kraus, a. a. O., S. 62.

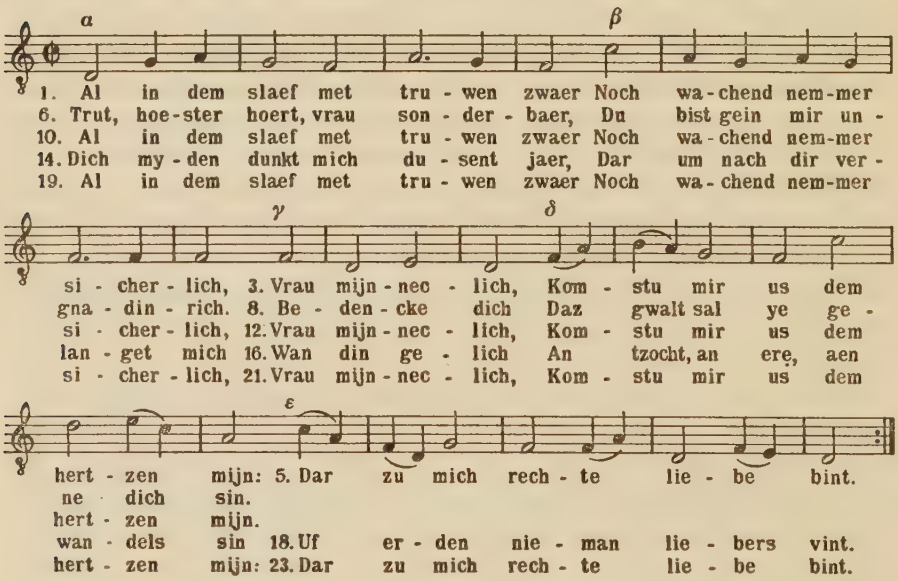
Eine zweite Gruppe von vier Versen mit derselben Reimfolge wie die erste schließt sich an. Am Ende dieser Versgruppe vermerkt die Handschrift das Sigel *Rp* des Refrain und teilt sogar die ersten vier Wörter des Refrain mit: *Al in dem slaef*. Nach einem weiteren leeren Zwischenraum folgt die dritte Gruppe von fünf Versen mit derselben Reimfolge wie die erste Gruppe: a b b c d, worauf die Handschrift wieder das Sigel *Rp* für den abschließenden Refrain folgen läßt.

Es werden also fünf Gruppen unterschieden, nämlich:

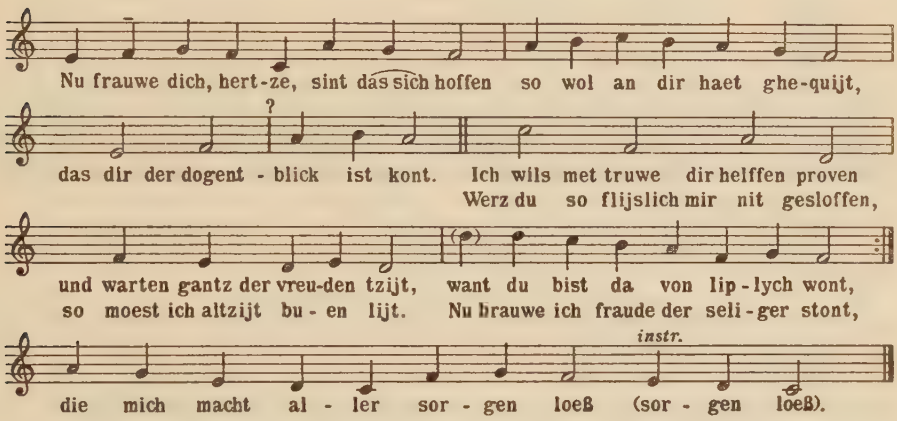
V.	I.	II.	III.	IV.
Refrain	Text	Refrain	Text	Refrain
A B^1 B^2 C D	a b b c		a b b c d	

Wer nur einigermaßen mit mittelalterlichen Musikhandschriften vertraut ist, sieht auf den ersten Blick, wobei ich auf das Faksimile 1 und die Ausführungen oben S. 120 verweise, daß es sich hier nur um ein Rondeau handeln kann[1], und zwar um ein 23-zeiliges mit dem Bau:

α β γ δ ε	α β γ δ	α β γ δ	α β γ δ ε	α β γ δ ε
4A $4B^1$ $2B^2$ 4C 4D	4a 4b 2b 4c	4A $4B^1$ $2B^2$ 4C	4a 4b 2b 4c 4d	4A $4B^1$ $2B^2$ 4C 4D

Wie beim Rondeau gar nicht anders denkbar, stellt die Notation vor der ersten Gruppe von Versen die Melodie des Refrain dar. Die Übertragung muß also lauten:

[1] Vgl. F. Gennrich, *Formenlehre . . .*, S. 61 ff. und *Deutsche Rondeaux*, in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache*, 72, 1950, S. 130 ff.

Rätselhaft mutet das Lied an *Nu frau dich, hertze, sint das hoffen* in derselben Handschrift fol. 130 r⁰ (Faksimile 5 der Tafel).

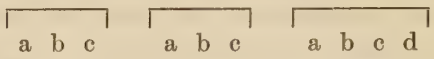
Die Herausgeberin des Textes, M. Lang, nimmt zwar Anstoß an der reimlosen Form der Zeile 2164 (d. h. am letzten Vers der dritten Versgruppe), vermutet, daß in der ersten Versgruppe die 4. Zeile fehlen könnte, damit wäre die Form des Liedes gleich der des Liedes LXXV (d. h. ein Rondeau), doch fügt sie sich dem Urteil des Bearbeiters der Melodie[1]. Dieser geht auf die Anregung von M. Lang nicht ein, sondern erklärt: „Die 3. Zeile ist in der Handschrift wohl versehentlich in zwei Kurzzeilen geteilt, die 4. und 5. Zeile notieren wiederum nur die Hebungen und in ihnen das melodische Gerüst. Die Wiederholung der Weise des 2. Stollens für den Abgesang (zugleich Refrain) scheint durch die Abtrennung der 4. Zeile des Abgesanges gefordert. Doch ist auch die Annahme gleicher Melodie für 1. und 2. Stollen nicht ganz ausgeschlossen“[2]. Seine Übertragung lautet:

C. v. Kraus ist folgender Meinung: „Dieses Lied besteht nach meiner Auffassung aus einer Strophe, die zwei gleiche Stollen und einen Abgesang umfaßt; es ist durchgereimt und hat folgenden Bau“, worauf C. v. Kraus die Strophe herstellt und den von M. Lang als „beabsichtigte reimlose Zeile“ erkannten Vers durch Abänderung des Reimwortes mit der drittletzten Zeile reimen läßt[3].

Auch für dieses Lied gehen die Meinungen weit auseinander. Doch was ergibt sich aus dem handschriftlichen Befund?

Die Handschrift zeigt unregelmäßig abgeteilte Notengruppen, von denen die letzte durch einen Doppelstrich von den übrigen abgetrennt ist. Der Text ist in zwei Gruppen von sechs bis vier Versen abgesetzt. Die letzte Gruppe trägt auf

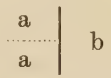
[1] A. a. O., S. 64 ff.
[2] A. a. O., S. 71.
[3] C. von Kraus, a. a. O., S. 58 f.

dem Rande das Sigel *Rp* als Zeichen des Refrain. Der im Verhältnis zum übrigen Text der Strophe lange Refrain ist auffällig, ebenso die Einstrophigkeit mit der Reimordnung:



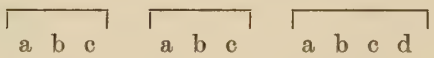
Eine derartige einstrophige Refrainform ist ungebräuchlich, zumindest sonderbar. Zwar kennt die altfranzösische Liedliteratur die Form der „Rotrouenge“ [1], die auch in Deutschland bekannt war [2]. Es begegnen unter den altfranzösischen Rotrouengen auch Lieder mit kurzem Strophengrundstock und verhältnismäßig langem Refrain [3], die Gruppierung der Teile ist aber eine andere und die Reimfolge dementsprechend verschieden. Zudem hat die Rotrouenge immer mehrere Strophen.

Man könnte auch an einen „Lai-Ausschnitt“ von der Form:



denken, dann wäre die Bezeichnung der letzten Gruppe als Refrain allerdings unzutreffend. Doch auch diese Strophenform kommt nur mehrstrophig vor, zudem wäre das Lied das einzige und dazu unvollständige Stück dieser Gattung in der Liedersammlung.

Wir müssen uns nach einer besseren Lösung umsehen. Auffällig ist die Reimfolge:



die ihre Berechtigung im Rahmen der vorliegenden Liedersammlung nur im Rondeau hat. Sie liegt nicht nur in dem vorangehend besprochenen Lied vor, sondern noch in drei weiteren Stücken der Liedersammlung. Auch die Einstrophigkeit trifft für alle diese Stücke zu, und das Lied eröffnet die Reihe der Rondeaux der Handschrift, die die Lieder gewöhnlich in Gruppen von Stücken gleicher Gattungen überliefert.

Wir haben demnach in der ersten Gruppe von Versen den Refrain zu erblicken, dem allerdings der 4. Vers mit dem Reim – *oeß* fehlt. Da der Schreiber diesen Vers vergessen hat, schließt er die zweite Gruppe von Versen gleich an, anstatt wie sonst, einen Zwischenraum zwischen der ersten und der zweiten Versgruppe frei zu lassen. Die erste Versgruppe eignet sich jedenfalls inhaltlich

---

[1] F. Gennrich, *Die altfranzösische Rotrouenge,* Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie II, Halle 1925.

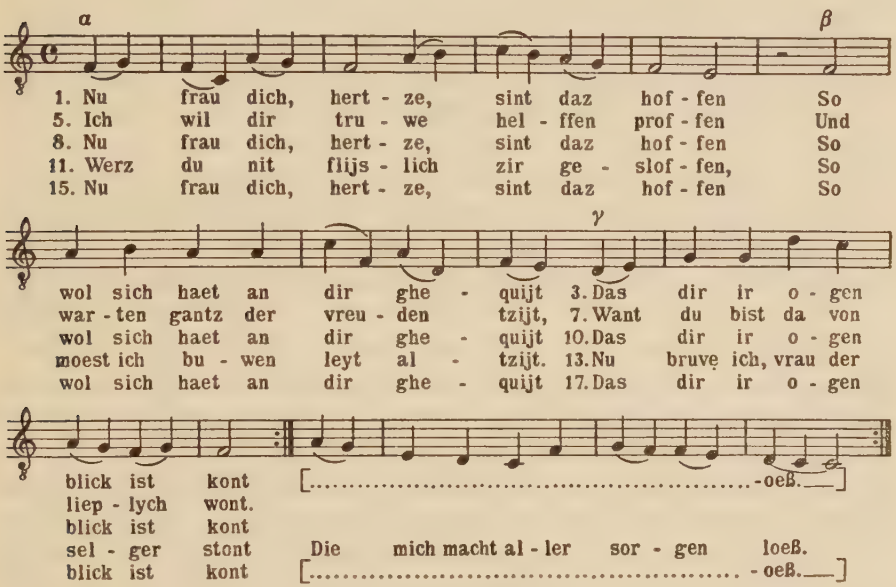
[2] F. Gennrich, *Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst,* in *Zeitschrift für deutsche Bildung* 2, 1926, S. 546.

[3] F. Gennrich, *Die altfranzösische Rotrouenge,* S. 51.

besser zum Refrain als die dritte Versgruppe. Die Bezeichnung *Rp* ist also irrtümlich auf dem Rande verzeichnet worden; derartige Schreiberversehen begegnen jedoch öfter in der Berliner Liederhandschrift.

Es liegt in dem Lied ein 18-zeiliges Rondeau vor vom Bau:

V.	I.	II.	III.	IV.
α β γ δ	α β γ	α β γ	α β γ δ	α β γ δ
4A 4B 4C [4D]	4a 4b 4c	4A 4B 4C	4a 4b 4c 4d	4A 4B 4C [4D]

Auch bei diesem Rondeau kann die dem Liedtext vorangestellte Notation nur die Melodie des Refrain sein. Die Übertragung lautet also:

Müller-Blattau scheint mit seiner Bearbeitung der textlosen Melodien der Berliner Handschrift nicht sonderlich zufrieden gewesen zu sein, denn er schreibt: „Nicht nur die Rhythmik, sondern auch die silbische Aufteilung muß bei der Übertragung nachgeholt werden. Das fordert lange Beschäftigung mit den Weisen und genaue Kenntnis des deutschen mittelalterlichen Liedes. Obwohl der Übertrager beides für sich in Anspruch nehmen kann, vermag er dennoch nicht überall für die Endgültigkeit der Lesung zu bürgen“[1].

Die Übertragungen mußten mißlingen, weil derartige Arbeiten nicht nur genaue Kenntnis des deutschen mittelalterlichen Liedes voraussetzen, sondern darüber hinaus eine Vertrautheit mit dem mittelalterlichen Lied überhaupt und mit dessen Formenschatz im besonderen verlangen.

[1] A. a. O., S. 68.

Wie ich schon gelegentlich der Bearbeitung der Liedmelodien Walthers von der Vogelweide von C. Bützler[1] betont habe, kann eine nur auf deutsche Verhältnisse ausgerichtete Blickrichtung nicht zum Ziele führen, weil die mittelalterliche Liedkunst keine nationale, sondern eine internationale Angelegenheit ist.

Die immer wieder zitierte, aus Stollen und Abgesang sich zusammensetzende Form, die „Kanzonenform", ist das einzige Aufbauprinzip, mit dem operiert wird. Das ist ein geradezu klägliches Beginnen, denn die Kanzonenform ist nur e i n e unter vielen anderen Formen, die ebenso wichtig sind.

Des weiteren ist, wie so oft, auch hier zwischen der Bearbeiterin des Textes, M. Lang, und dem Bearbeiter der Musik, Müller-Blattau, keine wirkliche Zusammenarbeit zustande gekommen. Es kann letzterem der Vorwurf nicht erspart bleiben, die von M. Lang wiederholt gegebenen Anregungen bezüglich der Rondeau-Form nicht aufgegriffen und weiter verfolgt zu haben. Die Philologin war auf der richtigen Fährte, der Musikwissenschaftler wußte ihr nicht zu folgen.

Die hier vorgelegten Beispiele erschöpfen die Materie nicht; aber trotz der beabsichtigten Beschränkung auf ihrer wenige dürfte klar geworden sein, daß wir heute über geeignetere Mittel zur Durchführung dieser Aufgabe verfügen, als dies früher der Fall war. Allerdings setzt dies voraus, daß man sich nicht nur, wenn auch noch so liebevoll, mit dem Schrifttum der Theoretiker befaßt, sondern daß man weit darüber hinaus sich durch intensives Studium der Denkmäler selbst ein sicheres und enges Vertrautsein mit der Formenwelt des Mittelalters erarbeitet; bildet dieses doch die erste Voraussetzung für die erfolgreiche Durchführung der Koordination von Text und textloser Melodie. Daneben verlangt die Melodik eine ebenso aufmerksame Berücksichtigung. Sie vermag über die Ausgestaltung der melodischen Linie: über den Verlauf des Bewegungszuges, über die Abgrenzung der einzelnen Gruppen und Distinktionen, über Eingang und Kadenzierung, über die verschiedenen Arten der Wiederholung wichtige Aufschlüsse zu geben.

---

[1] F. Gennrich, *Melodien Walthers von der Vogelweide,* in *Zeitschrift für deutsches Altertum* 79, 1942, S. 24 ff.

Terminus „Ricercar“ *

von

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Es begegnen wenig musikalische Begriffe, bei denen die terminologische Forschung nicht auf Fragen stößt, die noch unbeantwortet sind. Jedesmal gilt es, die *positivistische* Konzeption bisheriger Definitionen zu sprengen, um die Probleme zunächst aufzudecken und ihrer Lösung dann davon ausgehend nachzuspüren, daß Begriffe Geschichte haben und jede Stufe im Ablauf dieser Geschichte ein Dasein hat in sich selbst. Statt Bezogenheit auf einen mehr oder weniger willkürlich als Festpunkt gesetzten Sinngehalt des Wortes, betont die *Begriffsgeschichte* Eigenleben und Wirksamkeit der Bedeutungsstufen, die – wo sie sich zu erkennen geben – nicht selten musikhistorische Zusammenhänge erst eigentlich enthüllen und die musikalischen Sachverhalte in neuem Licht erscheinen lassen.

Das vermag der Terminus Ricercar beispielhaft vor Augen zu führen, weil sein Problem, in diesem Fall ein seit langem bekanntes, nur terminologisch (im Sinne von begriffs*geschichtlich*) gelöst werden kann und weil diese Lösung sehr deutlich zeigt, wie jene Art der relativistischen Definition (die – einem historischen oder gegenwärtigen Standpunkt verhaftet – nur auf eine bestimmte Bedeutungsstufe des Wortes alles übrige bezieht) beschaffen ist und bei dem Versuch, das Wort umfassend zu erläutern, sich selbst im Wege stehen mußte; und in der Tat verbindet sich auch hier mit der Aufhellung des Werdeganges des Begriffs eine neue Sicht des ihm zugehörigen Sachproblems.

Ricercar, von ital. ricercare „wiedersuchen“, „suchen“, „ausfindig machen“, erscheint seit Beginn des 16. Jahrhunderts (erstmalig bei Francesco Spinaccino in Petruccis Intabolatura de Lauto I, 1507) und gehört zu jener Gruppe musikalischer Termini, die – neben dem Komplex der Tanzbezeichnungen – die aufblühende eigenständige Instrumentalkomposition benennen. Dabei enthalten die Worte Präludium (Proömium, Präambulum), Intonatio, Anabole, Fantasia, Tastata, Arpeggiata schon in sich einen ersten Hinweis auf den musikalischen Sachverhalt, zu dessen Bezeichnung sie entstanden, während bei einem

* Aus den von Wilibald Gurlitt geleiteten Vorarbeiten zum *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, das die Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz veranstaltet.

Wort wie Tokkata erwiesen werden konnte[1], daß bei seiner Aufnahme in diese Gruppe bereits eine zweite Umdeutung stattgefunden hat[2].

Hingegen ist bei Ricercar nicht angedeutet und bislang unerwiesen, was hier eigentlich „gesucht" werden soll. Auch alle anderen Erscheinungsformen des Wortes geben neben der allgemeinen Bedeutung von „Suchen" keinen weiteren Hinweis[3]: ital. ricercar(e), ricercata, recercar, recerchar(e); span. reçercada; franz. recherche; engl. research.

Die relativistische Definition gewinnt den Beziehungspunkt, den sie sucht, zumeist dort, wo der Gegenstand in besonderer („klassischer") Weise ausgeprägt erscheint. Beim Ricercar gilt als normativ der Typus vor und um 1600, das Ricercar in der Art einer „textlosen Motette" (im Sinne abschnittsweiser Durchimitation), das – so sei es kurz genannt – Imitationsricercar, wie es seit Girolamo Cavazzoni (Intavolatura cioè recercari, canzoni, himni, magnificati, 1542[4]) bei Giaches Buus (1547 und 1549), A. Willaert (1549 in der Tiburtino-Ausgabe), Annibale Padovano (1556), Claudio Merulo (1567, 1607 und 1608) erscheint und einige Jahrzehnte hindurch eine Hochblüte erlebt (Ricercare von A. und G. Gabrieli, G. Frescobaldi, H. L. Haßler ⟨ DTB IV, 2 ⟩ und vielen anderen).

Eine sich am Typus dieser Ricercare orientierende Definition sieht das Merkmal der Gattung in den Imitationsabschnitten, aus Durchführungen wechselnder Motive konstituiert, und folgert die Entstehung des Ricercars aus der kompositionstechnischen Nachbildung des imitierenden Vokalstils der Motettenkunst. Indessen bot sich bei diesem Beziehungspunkt die Schwierigkeit der Abgrenzung besonders gegenüber der gleichzeitigen Fantasie. Schon hier begegnet ein typisches Beispiel für die Folgen, die es mit sich bringt, wenn die Definition von einer späteren Bedeutungsstufe des Begriffes ausgeht[5]. Man ist – wie M. Seiffert[6] – auf gewaltsame Scheidung angewiesen, indem die Fantasia als Durch-

---

[1] O. Gombosi, *Zur Vorgeschichte der Tokkate*, Acta musicologica VI, 1934, S. 49.

[2] Ursprünglich toccare il tamburo; aus traditioneller Kopplung von Pauken und Trompeten: toccare la tromba ⟨buttasella⟩, toccata de trombette (batture des trompettes); dann toccare (toucher) uno stromento (– la corda, – il tasto, auch toccator di sampogna), synonym mit tastare (tastar de corde, tastata).

[3] Im Gegensatz z. B. zu passamezzo, wobei – unabhängig vom achttönigen Baßmodell –, durch die in England belegten Wortformen passy measures – passmezures – passamezzo, ital. mezzo vermutlich bereits als Umdeutung dessen erscheint, was eigentlich misura (passa misura „Schritt-Maß", im Gegensatz zu „Sprung-Maß" ⟨franz. „pas mesuré" nachweisbar⟩) heißen müßte, gemäß einer Beschreibung der Hochzeit Johanns von Sachsen 1500 zu Torgau: „. . . wan die tromether vbir lang herkommende gewonheit vnd alten gebrauch mit Concordanzien gesetzte tentze, pass- vnd sprung-maße geblasen haben" (*Neues Arch. f. Sächs. Gesch.* XV, 1894, S. 291).

[4] Beispiele bei L. Torchi, *L'Arte musicale in Italia*, Bd. III, S. 1 ff. und in *Historical Anthology of Music*, hgg. v. A. T. Davison und W. Apel, Cambridge Mass. 1950, Bd. I, S. 121.

[5] In Einzelfragen überholte Literatur zitieren wir hier, um am Beispiel des Ricercars auf Grundsätzliches hinzuweisen.

[6] *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 33.

führung eines, das Ricercar als Ausarbeitung mehrerer Motive angesprochen wird (was den Tatsachen allenthalben widerspricht), und demzufolge dauernd gezwungen, die Komponisten hinsichtlich der Wahl ihrer Werkbenennung zu berichtigen: „So sind denn eigentlich Fantasien nur die ersten drei Stücke [in Frescobaldis Fantasien von 1608], in denen ein einziges Thema den Kern bildet . . .; alle übrigen müßten Ricercari heißen“ [1]. Ist die Definition von Ricercar nicht in dessen ursprünglicher Bedeutung beheimatet, sondern auf eine ihm von Haus aus nicht zugehörige Erscheinung („Abschnittsreihung“, „Motivimitation“, „fugiert“) festgelegt, so kann – aus lauter Ordnungsbedürfnis – der terminologischen Verwirrung kein Ende sein. „Die ältesten fantasia benannten Instrumentalstücke sind aber nichts anderes als ricercari, fugiert gearbeitete Tonsätze“ [2]; oder: „Indem die Toccata eine breitere Entfaltung nimmt, bezieht sie in ihr angestammtes Laufwerk das imitatorische Element des (!) Ricercars ein, wie das Ricercar seinerseits etwas vom Laufwerk der Toccata“ [3].

Vom Typus des Imitationsricercars ausgehend ist die Frage nach dem, was im Ricercar gesucht wird, mit „Suchen der Motive“ beantwortet worden [4]. Der im Notenbild erscheinenden Bedeutung entspricht die (zumeist etwas spätere) Begriffsbestimmung der Theoretiker (die deshalb ebenfalls zunächst stets als Formulierung einer Stufe zu werten ist). Hier ist es besonders Michael Praetorius, der – Ricercar mit damaliger Fuga gleichsetzend – auch die Erklärung des Wortes der musikalischen Situation anpaßt, ähnlich wie er den Zeitpunkt bezeichnet, seit welchem das Wort Konzert statt von ital. concertare „übereinstimmen“ von lat. concertare „wettstreiten“ abgeleitet werden wollte, damit die Etymologie des Wortes der damaligen Bedeutungsstufe entspreche [5]. „Italis [Fugae] vocantur Ricercari . . . mit Fleiß erforschen und nachsuchen; dieweil in Tractierung einer guten Fugen mit sonderbarem Fleiß und Nachdenken aus allen Winkeln zusammengesucht werden muß, wie und auf mancherlei Art und Weise dieselbe ineinander gefügt, geflochten, dupliert, per directum et indirectum seu contrarium, ordentlich, künstlich und anmutig zusammengebracht und bis zum Ende hinaus geführt werden könne“ [6].

Das Problem des Terminus Ricercar entsteht von der Tatsache her, daß es sich bei allen frühen Belegen (vor 1542 ⟨Cavazzoni⟩) um Kompositionen handelt, die mit Imitation nichts zu tun haben, sondern völlig freie, in Passagenwerk und Akkordgriffen sich ergehende Stücke darstellen. Dieser Art sind die

---

[1] Ebenda, S. 130.

[2] H. Riemann, *Musiklexikon*, [11] 1929, Art. Phantasie.

[3] J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 261 f.

[4] Z. B. H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. II, 1, Leipzig 1907, S. 445: „Der Name ‚ricercar‘ bezieht sich also zweifellos auf das wiederholte Aufsuchen desselben Motivs.“

[5] Vgl. J. Handschin, a. a. O., S. 285 und F. Giegling, *Sinn und Wesen des „concertare“*, Baseler Kongreßbericht, 1949, S. 129 ff.

[6] M. Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. III, 1619, im Neudruck von E. Bernoulli, Leipzig 1916, S. 34.

– bisher als früheste bekannten – Ricercare von Francesco Spinaccino (Intabolature de Lauto I, II)[1], Joan Ambrosio Dalza (Intabolatura de Lauto)[2] und Franciscus Bossinensis (Tenori e Contrabassi intabolati col Soprano in canto figurato per cantar e sonar)[3], die sämtlich bei Petrucci (1507 f.) erschienen sind; ferner das mit „Recertare" überschriebene Stück im Lautenbuch des Stephan Craus aus Ebenfurt[4] und ein „Recercar" des Anonymus der Wiener Handschrift 18 827[5], beide aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts; ebenso einige der Ricercare von Francesco da Milano (Intabolatura di liuto, 1536)[6]; besonders vordem die beiden Orgelricercare in Marco Antonio (Cavazzoni) da Bolognas „Ricercari, moteti, canzoni", 1523[7]; aber auch noch die Lautenricercare von Vincenzo Galilei im „Fronimo", 1563[8].

Der Musikwissenschaft ist – wie gesagt – dieser Sachverhalt seit langem bekannt. Daß die positivistische Definitionsweise hier vor zwei Ausprägungen eines Begriffes steht, die nichts miteinander gemein zu haben scheinen und auf das als Ausgangs- und Beziehungspunkt gesetzte imitierende das nicht imitierende Ricercar in irgendeiner Weise nachträglich beziehen muß, fordert sie geradezu heraus, ihre Methode uns darzustellen. Der vollkommenen Erscheinungsweise wird die unvollkommene gegenübergestellt und in diesem Falle die Unvollkommenheit in der spieltechnischen Beschränkung der Laute gesehen. Da die Laute „nur unvollkommen mehrstimmige Vokalsätze wiedergeben konnte, war sie natürlich auch für die Anlage solcher denselben nachgebildeten frei erfundenen Stücke sehr durch technische Mängel behindert, was besonders bei diesen ersten Ricercari stark bemerkbar ist"[9]; oder man mißt die frühen Ricercare an einem anderen Begriff, z. B. dem der Tokkata: sie erscheinen gegenüber der „vollkommenen Ricercarform" als „Tokkatenembryos"[10]; Seiffert[11] spricht von Dilettantismus und terminologischer Unklarheit bei den Lautenkomponisten: man

---

[1] Beispiel in *Historical Anthology of Music*, a. a. O., S. 101.

[2] Beispiel bei W. J. v. Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert*, Berlin 1878, Anhang, S. 20.

[3] Beispiel bei Wasielewski, a. a. O., S. 20 f.

[4] DTÖ XVIII, 2, S. 96.

[5] Ebenda, S. 104.

[6] Beispiel bei Wasielewski, a. a. O., S. 21.

[7] Neuausgabe von K. Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Kopenhagen 1943, S. 35 und 47.

[8] Entsprechend Galileis theoretischer Erörterung des Ricercars (vgl. O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, S. 146); Neuausgabe des *Fronimo* von F. Fano, *Ist. e Mon. dell'Arte Mus. It.*, Vol. IV, Milano 1935; Einzelbeispiele bei Wasielewski, a. a. O., S. 22 und Kinkeldey, a. a. O., S. 283 ff.

[9] H. Riemann, *Handbuch*, a. a. O., S. 445; wie können die Lautenricercare zu Anfang des Jahrhunderts als „kümmerliche Beispiele" (S. 449) gelten, da, wofür sie Beispiel sein sollen, noch gar nicht existierte?

[10] J. M. Müller-Blattau, *Grundzüge einer Geschichte der Fuge*, Kassel ² 1931, S. 42 f.

[11] A. a. O., S. 32.

müsse ganz absehen von der Bedeutung der Begriffe Fantasia und Ricercar in der Lautenmusik, „denn deren sehr oft dilettantische Vertreter kümmerten sich anscheinend wenig um das Zutreffende der Formennamen; sie waren zufrieden, überhaupt solche zu haben“. Derartige Deutungen interessieren hier, weil sie in ihrem formalen Kern bis in unsere Zeit symptomatisch sind für die Auffassung unzähliger anderer Sachverhalte, auch weiträumiger musikologischer Zusammenhänge. Selbst das in terminologischer Hinsicht heute an erster Stelle zu nennende Havard Dictionary of Music von W. Apel[1] zeigt an unserem Beispiel den Rest positivistischer Begriffsbestimmung, der ihm anhaftet. Zwar stellt Apel, ohne ein Abhängigkeitsverhältnis zu konstruieren[2], das „Imitative Ricercar“ dem „Non-Imitative Ricercar“ deutlich gegenüber, um im Artikel Fantasia jedoch, diese als „a free variety of the strictly contrapuntal and learned ricercare“ bezeichnend, wie H. Riemann von den Lautenisten zu behaupten: „although anxious to include in their repertoire the motet-like technique of the ricercare, found themselves handicapped by the technical limitations of their instrument . . .“

Indessen ist K. Jeppesen in seiner Betrachtung der Orgelricercare von Marco Antonio da Bologna (1523) der Lösung des Problems bisher am nächsten gekommen[3]. Er stellt dem „vorklassischen“ Ricercar den späteren „klassischen“ Typus (seit Gir. Cavazzoni, 1542) gegenüber und anerkennt den völligen Wechsel des Aspekts, der in einer Weise stattgefunden habe, wie es sonst nur selten in der Geschichte der musikalischen Formen zu beobachten sei. Dabei sucht er nicht nach „Beziehungen“ einer Bedeutungsstufe auf die andere, sondern spricht beiden Erscheinungsformen in gleicher Weise Existenz im Sinne von eigener Wirksamkeit zu, indem er in ihnen den zentrifugalen und den zentripetalen Grundtypus älterer Orgelmusik vertreten sieht, die sich späterhin zu den Hauptformen barocker Orgelkunst, zu Präludium und Fuge, verdichteten. In dem Augenblick, da sich so die Erstbedeutung des Terminus gleichsam aus sich selbst heraus beleuchtet, ist die Voraussetzung gegeben, die terminologische Frage richtig zu beantworten. Es sei offensichtlich, schreibt Jeppesen im Hinblick auf die Definition von M. Praetorius, „daß der ursprüngliche Sinn von Ricercare ein anderer gewesen sein muß, der eher der dem Worte noch innewohnenden Bedeutung: ‚ein Instrument anschlagen, präludieren‘ entsprach“. Allerdings bleibt diese Lösung hier nur erst eine Möglichkeit neben anderen[4]. Sie ist

---

[1] 1944, [5] 1947.

[2] „It is difficult to find a common denominator for all these pieces.“

[3] A. a. O., S. 104 f.

[4] Ebenda: „Vielleicht war die Bedeutung auch nur: eine freie instrumentale Gestaltung, im Gegensatz zu den sonst üblichen Bearbeitungen von vokalen Vorlagen oder Tanzstücken.“ H. Opienski, *Quelques considérations sur l'origine des Ricercari pour luth* (*Mélanges de musicologie offerts à* L. de La Laurencie), Paris 1933, S. 38, deutet das „Suchen“ auf die spezifischen Belange der Lautentechnik: „. . . ricercare les successions de sons conjoints . . ., qui sont les plus aptes sur les cordes du luth.“

vom musikalischen Verhalt erzwungen, und es fehlt noch die eigentliche terminologische Arbeit, jenes Nachforschen, das – von der im Notenbild fixierten „Sache" auf den Weg gewiesen – die Bedeutung des Wortes nun in dessen ursprünglichen Bereich, im Zusammenhang der sprachlichen Formulierung bestätigt zu finden und zu belegen sucht.

Wie die Methode dieses Nachforschens den Standpunkt einschließt, daß die Lösung musikterminologischer Probleme in den Arbeiten anderer Disziplinen zuweilen schon bereitgestellt ist (wobei die Unbefangenheit gegenüber dem Problem nicht selten eine Rolle spielt), um dort von der Musikwissenschaft erst eigentlich entdeckt werden zu können, zeigt auch unser Beispiel. So findet sich schon im Italienisch-Deutschen Wörterbuch von G. Rigutini und O. Bulle (²1897) der Ausdruck ricercare le corde d'un istrumento „ein Instrument anschlagen; präludieren" und ricercata übersetzt mit „Ansatz", „Intonation mit halblauter Stimme vor Beginn des eigentlichen Gesanges", „Präludieren auf einem Instrument vor dem Vortrag eines Tonstückes". Diese Sinngebung des Wortes ist offenbar dem Nuovo Dizionario della lingua Italiana[1] entnommen, das Ricercata als „l'Intonazione sotto voce prima di prinzipiare il canto" mannigfach belegt. Die Entstehung des musikalischen Terminus ist somit ganz und gar in der Grundbedeutung des Wortes beheimatet: *ri*cercare „*wieder*suchen". Es handelt sich um das präambelartige Einstimmen des (Lauten-)Instrumentes, das „Wiederaufsuchen" und dann Überprüfen der Saitenstimmung, also um Intonieren und damit zugleich um das Anstimmen (Aufsuchen) der Tonart eines folgenden Stückes.

So heißt es bei Vincenzo Galilei (1581)[2]: „Zuerst machte er eine schöne Ricercata mit den Fingern, und dann begann er zu singen." In diesem Sinne wird das Wort im italienischen Schrifttum noch langhin gebraucht. Deutlich spricht Daniello Bartoli (1659)[3] von „einem sehr geschickten Harfenspieler, der nach einer kurzen Ricercata, das ist das Überprüfen der Stimmung, sich mit überaus lieblichen und kunstreichen Spielstücken hören lassen soll"[4]. Torquato Tasso[5] be-

[1] Von N. Tommaseo und B. Bellini, Bd. IV, 1872.

[2] *Dial. Mus.*, 39: „Fece prima una bella Ricercata con le dita, e di poi cominciò a cantare; ebenso schon 1554 bei F. Paolo del Rosso, *Le vite dei dodici Cesari* . . . 1. 30.: „Comparso adunque . . . fece in prima una bella ricerca con le dita."

[3] *La Ricreazione del Savio*, 1. 5. 64.: „. . . un valentissimo sonator d' arpa, che dopo una brieve ricercata, ch' è l'esame dell' accordatura, dia nelle più vaghe e artificiose sonate . . ."

[4] In der Odyssee-Übersetzung von I. Pindemonte (1822, I, 213) heißt es vom Kitharöden Phemios: „. . . che . . . il canto . . . scioglie. Mentr' ei le corde ne [della cetera] ricercava con maestre dita" (ἦ τοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν, I, 155), was offenbar als sukzessiver Vorgang gemeint ist im Sinne der Voss'schen Übersetzung (1781, I, 155): „Prüfend durchrauscht er die Saiten und hub den schönen Gesang an", so auch J. B. Sedlezki (1784, S. 9): „Er lief die Saiten durch zum Vorspiel . . ."

[5] *La Gerusalemme liberata*, 16. 43: „Qual musico gentil, prima che chiara Altamente la lingua al canto snodi, A l'armonia gli animi altrui prepara Con dolci ricercate in bassi modi. . ."

zieht das Moment der Einstimmung auch auf die Zuhörer: „Wie ein feiner Musiker, ehe er mit heller Stimme den Gesang anhebt, die Gemüter der Zuhörer durch liebliche Ricercaten in sanfter Weise vorbereitet . . .“ So ergibt sich der Vergleich des Ricercars mit entsprechenden Begriffen der Sprachkunst, Proömium und Prolog: „Das Proömium ist der Beginn der Rede und ist dasselbe wie der Prolog in der Poesie, und das ist in der Musik die Ricerca“ (1549)[1]; ähnlich heißt es sehr viel später abermals bei D. Bartoli (1609–1685)[2]: „Ich will nichts anderes gemacht haben als was die Lautenspieler zu tun pflegen, ein Proömium, wie die Griechen sagten, oder wie wir sagen, eine Ricercata.“ Dieser Wortbedeutung und musikalischen Funktion entsprechend eignet dem Ricercar von Haus aus der Charakter einer völlig freigestalteten Improvisation, wie es Sperone Speroni (1500 bis 1588)[3] betont: „Ricercare werden gewöhnlich freie Tonfolgen genannt, hervorgebracht nach Belieben der Spieler, ohne irgendwelche Kunstregeln, die ihnen ein Gesetz für Anfang oder Schluß geben würden.“

Die ursprüngliche Bedeutung von Ricercar als instrumentale Intonation ist erwiesen. Der in den Definitionen zum Ausdruck gebrachten Zweckbestimmung entspricht im musikalischen Befund die tonale Funktion der Stücke: Das „Recercare de tutti le toni“ (in Petruccis I. Buch der Lautentabulatur) besteht aus acht Episoden in jedem der Kirchentöne, vergleichbar dem „Prélude sur chacun ton“ in Attaignants Orgeltabulatur von 1531[4]; Spinaccino (1507) fügt einigen seiner Ricercare Liedtitel bei („r. de tous biens“, „r. a Juli amours“); Dalza (1508) gibt bei jeder Bearbeitung eines Vokalsatzes an, welche seiner Ricercare als Vorspiel genommen werden können; bei Marco Antonio da Bologna (1523) folgt den beiden Ricercaren je eine Motette in gleicher Tonart; Vinc. Galilei (1563) ordnet seine Ricercare nach tuoni. Was sich in der tonalen Funktion an ursprünglicher Bedeutung des Ricercars ausprägt, ist nicht strukturgebunden und kann deshalb auch innerhalb des Imitationsricercars fortbestehen: Ricercari „sopra li toni“, – „del . . . tuono“ u. ä. von Simon Gintzler, Palestrina, Willaert, A. und G. Gabrieli, Christian Erbach, Hans Leo Haßler, Johann Krieger usf.

Somit muß auch das Ricercar jener Gruppe von Bezeichnungen zugeordnet werden (Praeludium, Praeambulum, Proömium, Fantasia, Toccata, Tastata, Tiento, Anabole, Arpeggiata, Intrada, Sinfonia), die ihrem Ursprung nach der

---

[1] Bernando Segni (1500–1558), *Traduzione della Rettorica d'Aristotele*, 27: „Il proemio . . . è il principio dell' orazione, ed è il medesimo che il prologo nella poesia, e che è nel suono la ricerca.“

[2] *Dell' ultimo e beato fine dell' uomo*, *Opere* vol. III, 1. 6., gedr. 1716: „Io non voglio aver fatto altro di quel che sogliono i sonatori di liuto, un proemio, come dicevano i Greci, o come noi, una ricercata.“

[3] *Apologia dei Dialoghi*, in der Ausgabe der *Dialoghi* 1596, 365: „Ricercari comunemente sono appellati si fatti suoni licenziosi, fatti ad arbitrio del sonatore, senza arte alcuna che dia loro legge di cominciare, nè di finire.“

[4] Jeppesen, a. a. O., S. 104.

Intonatio angehören[1]. Das wirft auf die Entstehung der selbständigen Instrumentalmusik neues Licht. Denn das Ricercar hatte innerhalb der genannten Termini insofern eine Sonderstellung eingenommen, als man – die spätere Bedeutung für die ursprüngliche nehmend – das Imitationsricercar, das weder Tanz und Tanzbearbeitung, noch Instrumentierung vokaler Vorlage, noch primär Intonation darstellte, als „die erste Form reiner Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert" ansprach[2] und zu diesem Haltepunkt hin das übrige Begriffsrepertoire sich entwickeln sah. Als Nachbildung der motettischen Kompositionstechnik schien hier eine, zusammen mit dem Terminus entstandene, von Anbeginn eigenständige Instrumentalkunst vorzuliegen, und andere frei erfundene Instrumentalstücke waren „noch nicht" oder „schon" dem Ricercar vergleichbar.

Indessen ist nun auch diese Möglichkeit terminologischer Differenzierung genommen zugunsten der These, daß die Intonatio – neben dem Tanz – der ursprüngliche und gemeinsame Anlaß zur Entstehung und Benennung selbständiger Instrumentalkompositionen gewesen ist[3]. Daß die Mannigfaltigkeit dieser Bezeichnungen langhin nicht von Merkmalen der musikalischen Struktur her aufgegliedert werden kann, ist nicht – wie so oft behauptet – als Nachlässigkeit und Willkür der Komponisten zu beurteilen, sondern lediglich der Spiegel dafür, daß diese verschiedenen Namen zunächst für ein und dieselbe Sache gegolten haben. Erst allmählich erscheint die Tendenz, bestimmten Techniken und Formen bestimmte Werkbenennungen zuzuordnen und beginnt die „Geschichte" der einzelnen Termini, jeweils bestimmt einerseits von den – erst eigentlich jetzt sich auswirkenden – Nuancen der wörtlichen Bedeutung (z. B. Toccata „ein Durchgriff oder Begreifung des Klaviers", Sinfonia, „das ist eine liebliche Harmonia")[4], andererseits von der historischen Stufe, welche das Wort übernimmt. Einzig die Intonatio selbst bleibt, was sie gewesen war: sie „geschiehet am besten mit wenigen vollen Griffen . . ., auch gewissen gebrochenen Akkorden" und „so viel möglich ungezwungen"[5].

Die zweite Bedeutungsstufe gewinnt das Ricercar nicht auf Grund seines ursprünglichen Wortsinns („wiedersuchen" ⟨der Stimmung des Instruments⟩),

[1] „Schon ein oberflächlicher Blick genügt zu der Überzeugung, daß alle diese Formen ausschließlich dem Zweck dienen, zu intonieren, den ‚Auftakt' zu geben. Jede erfüllt . . . den Sinn des Prooimion", L. Schrade, *Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik als Beitrag zu einer Geschichte der Toccata*, Diss. Leipzig 1928, S. 9. – Noch M. Praetorius sah die selbständige Instrumentalmusik wesentlich als Vorspiele: „Von den Praeludiis vor sich: Als da sind Phantasien, Fugen, Simphonien und Sonaten"; dieses Kapitel seines *Synt. mus.* III, S. 33, behandelt auch das Capriccio und das Ricercar.

[2] H. Riemann, *Handbuch*, a. a. O., S. 144.

[3] Bei Dalzas vier Stücken mit der Überschrift „Tastar de corde con li soi recercar dietro" (Petrucci IV) ist ausgedehntere Formung durch Kopplung zweier Intonationen gewonnen (Beispiel in *Historical Anthology of Music*, a. a. O., S. 101).

[4] M. Praetorius, a. a. O., S. 35 und 152.

[5] J. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, 1739, S. 477.

„suchen“ ⟨des Tones⟩), sondern aus allgemeinen Impulsen musikgeschichtlicher Entwicklung, also gemäß wachsendem Eigengewicht und fortschreitender Kompositionstechnik der Instrumentalstücke überhaupt. Die sich ausschließlich auf das imitierende Ricercar beziehenden Anweisungen zum Beispiel von Pietro Pontio (1588)[1] sind noch nicht an den Terminus gebunden, sondern gelten ebenso etwa für die damalige Imitationsfantasie[2]. Eigenartig ist aber für das Ricercar, daß sich (bei dem durch M. Praetorius repräsentierten Streben nach gegenseitiger Abgrenzung der Begriffe) der Sinn des Wortes mit jener spezifischen Kompositionstechnik verbinden ließ („suchen“ ⟨der Motive⟩). Während die Fantasie eine Bedeutungsstufe nach der anderen durchläuft (Intonations-, Imitations-, Ostinato-, Fugen-, Präludien-, Sonatenfantasie, große Gruppe der Expressionsfantasien), veranlaßt beim Ricercar, – einem hinsichtlich seiner Wandlungsfähigkeit ursprünglich zumindest dem Worte Präludium vergleichbaren Terminus –, die Umdeutung in „Suchen der Motive“ Verharrung, Gebundenheit an etwas ganz Bestimmtes, dessen zeitbedingte Erscheinungsform nur innerhalb der verhältnismäßig engen Grenzen strenger Polyphonie variabel ist, zumal durch die Verselbständigung des Fugenbegriffs das Ricercar immer mehr in die Bedeutung eines besonders kunstvollen „Suchens“ polyphoner Verflechtungen gedrängt wird[3]. Deshalb verschwand der Terminus aus der musikalischen Praxis, als diese Art zu komponieren (nach J. S. Bach) nicht mehr aktuell war.

Es bewahrheitet sich bei unserem Beispiel, daß die Definition über die Methode des „Aufzählens“ in Form unvermittelten Nebeneinanderstellens der Bedeutungen und Nebenbedeutungen hinaus gelangt, sobald die Herkunft (die äußerste Wurzelspitze) des Begriffes sich zu erkennen gibt. In seinem Stammesbereich sind alle kommenden Bedeutungen beheimatet. Was sonst als seltsame und unerklärliche Erscheinungsform lediglich registriert werden muß, läßt sich von dort her als Überlagerung, Umdeutung, Irrtum im Zusammenhang darstellen und begründen. Dabei gilt, daß der ursprüngliche Sinn eines Wortes selten ganz verloren geht, sondern weiterwirkt, in den Definitionen oft hartnäckig fortbesteht und in der Praxis stets in irgendeiner Form wiedererscheinen kann.

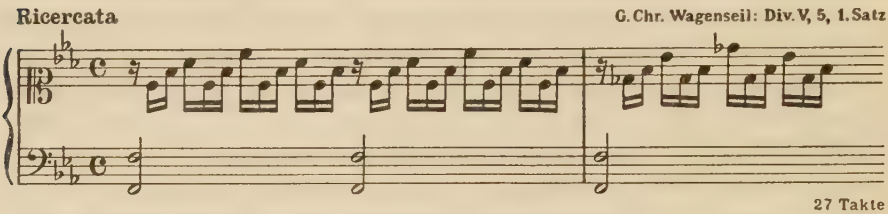
So begegnet bei Ricercar – trotz überwiegendem Typus des Fugenricercars und fortwirkender Sinnumdeutung seit Praetorius – die Proömium-Funktion

[1] *Raggionamento di Musica*, vgl. Kinkeldey, a. a. O., S. 144 f.

[2] Gelehrt von Sancta Maria, *Arte de tañer fantasia*, 1565, Thomas Morley, *A plaine and easie introduction to practicall musicke*, 1597, u. a.; vgl. die Fantasien von L. Milan (1536), M. de Fuenllana (1664), G. Frescobaldi (*Fantasie sopra . . . sogetti*, 1608), J. P. Sweelinck.

[3] So z. B. in der Definition von H. Chr. Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802: „freie Fuge“ (mit Zwischenspielen), „strenge Fuge“ (nur aus Thema und Kontrasubjekt konstituiert), „Ricercata oder Kunstfuge“ („wenn die strenge Fuge noch mit verschiedenen ungewöhnlichen und künstlichen Nachahmungen vermischt wird“)

noch in den Definitionen von S. de Brossard[1], J. G. Walther[2], J. J. Rousseau[3], Stainer-Barret[4]. Und es verwundert nicht, daß in einem der Dresdner Divertimenti von Georg Christoph Wagenseil (1715–1777)[5] als erster Satz eine „Ricercata" zu finden ist, die mit fugierter Satzweise nichts zu tun hat, sondern ganz im Sinne eines Präambulums erscheint. Wie hier der Anfang (rechte Hand gebrochene Akkorde, linke Hand halbe Noten als Schwerpunktsbildungen), ist der ganze Satz durchgeführt:



M. Mersenne betont, der ursprünglichen Bedeutung gemäß, das improvisatorische Moment[6], ebenso Brossard: „Cela se fait ordinairement sur le champ et sans préparation, et par consequent cela demande beaucoup d'habileté." Die Intonationsbedeutung wird (durch Beeinflussung von „Suchen der Motive") umgedeutet in ein kompositionstechnisches Suchen der „harmonischen Gänge oder Entwürfe, so er [der Komponist] hernach in den einzurichtenden Pièces anwenden" will[7]. Die Ricercare für Soloinstrumente (Violoncell-Ricercare von Giambattista degli Antoni, um 1690, Domenico Gabrieli, 1689)[8] und die Bedeutungen des Ricercars als „extempore flourishings"[9], „Solokadenz"[10], auch – in Verbindung mit „Solfeggio"[11] – Etüde[12] gründen im ursprünglichen Bereich

[1] *Dictionnaire de musique*, 1703: „un espece de Prelude ou de fantaisie".

[2] *Musicalisches Lexicon*, 1732: „ein Präludien- oder Fantaisie-Art".

[3] *Dictionnaire de musique*, 1767: „Recherche: Espèce de Prèlude ou de Fantaisie".

[4] *Dictionary of musical Terms* von J. Stainer und W. A. Barrett, London 1889: „a sort of fantasia or toccata."

[5] Vgl. G. Hausswald, *Der Divertimento-Begriff bei Georg Christoph Wagenseil*, AfMw IX, 1952, S. 50. Für nähere Auskunft über dieses Stück sowie für das Notenbeispiel danke ich dem Verfasser des genannten Aufsatzes.

[6] *Harmonie universelle*, 1636, II, S. 164: „Et lorsque le Musicien prend la liberté d'y employer tout ce qui luy vient dans l'esprit sans y exprimer la passion d'aucune parole, cette composition est appelée ‚Fantasie' ou ‚Recherché'."

[7] Walther, übernommen von Brossard.

[8] *Ricercari per Vc. solo . . . et alcuni Ricercari per Vc. e Bc.;* Beispiel bei A. Schering, *Gesch. d. Musik in Beispielen*, Nr. 228.

[9] Ch. Avison, *An Essay on Musical Expression*, 1752, S. 132.

[10] Rousseau, a. a. O.: „Les Italiens appellent encore Recherches, ou Cadences, ces Arbitrii ou Points d'Orgue que le Chanteur se donne la liberté de faire sur certaines Notes de sa Partie, . . . tandis que tout l'Accompagnement s'arrête jusqu' *à* il lui plaise de finir."

[11] Padre Martini, *Esemplare ossia saggio . . . .*, 1774, S. 295, spricht von Musikern, die „Ricercare und Solfeggios" komponieren.

[12] Stainer-Barrett, a. a. O.: „Difficult passages or flourishes; exercise"; dieser

des Wortes, da schon die Ricercare von Spinaccino im Wesentlichen aus einstimmigen Passagen bestehen und bei S. Ganassi (Regola Rubertina, 1542/3)[1] Übungsstücke für ein Soloinstrument darstellen. Auch D. Ortiz hatte die Bezeichnung auf die solistische Stimme bezogen („la Reçercada que tañera el Violon“, „. . . las quatro bozes, y la reçercada sobre ellas“)[2] und bei den ersten vier Ricercaren für Violone solo den Übungscharakter betont („para exercitar la mano“).

Bedeutung, die Apel, a. a. O., als Ausgangs- und Grundbedeutung der verschiedenen Erscheinungsformen des Ricercars ansprechen möchte („which, perhaps, can be best understood as the equivalent of our term ‚study‘“) nähert sich zeitweise auch eine Reihe benachbarter Termini, wie Capriccio (z. B. Koch, *Musik. Lexikon*, a. a. O.: zur „Übung gewisser Notenfiguren oder Passagen auf diesem oder jenem Instrument“) oder Tokkata (z. B. Brossard, a. a. O.: „pour l'exercice“).

[1] Faksimile-Ausgabe von M. Schneider, Leipzig 1924; ein Beispiel in *Historical Anthology of Music*, a. a. O., S. 127.

[2] Im Neudruck des *Tratado* von M. Schneider, Berlin 1913, S. 55, 106 und 51.

Warum akustische Messungen an Barockorgeln?

von

WERNER LOTTERMOSER

Seit mehr als dreißig Jahren werden in Deutschland Orgeln gebaut, deren Dispositionen mehr oder weniger deutlich von barocken Baugrundsätzen beeinflußt sind. Sie besitzen eine ausgewogene Anzahl von Grundstimmen, Aliquoten und Mixturen, wobei vorsichtige Orgelbauer die Grund- gegenüber den Obertonstimmen vermehren, während andere das Schwergewicht auf die Hervorhebung der Obertöne legen, weswegen sie Aliquote und Mixturen in stärkerer Besetzung vorsehen. Um auch weniger Geübten die Stimmenauswahl beim Entwurf einer Orgel zu erleichtern, hat man verschiedene Einteilungen der Labialregister, etwa nach der Weite der Pfeifen, eingeführt und bekommt dann in der Hauptsache zwei Gruppen mit überwiegend weiten und engen Pfeifen, die so zweckmäßig wie möglich auf die verschiedenen Tonlagen (Fußzahlen) verteilt werden sollen[1]. Diese Dispositionsanweisungen, die nur aus der Erfahrung gewonnen wurden und praktisch keinerlei Kenntnis der zugrunde liegenden physikalischen Bedingungen voraussetzen, bieten die erste Gewähr dafür, daß extreme Abweichungen vom heute gültigen Orgeltypus vermieden werden. Außerdem hat man eingesehen, daß das Entstehen lebendiger Klangeinsätze durch Verwendung der Tonkanzelle begünstigt wird, und daß ein relativ niedriger Winddruck Klänge entstehen läßt, die, ohne größere Rauhigkeiten dahinströmend, zur Synthese besonders geeignet sind.

Dies ist, ganz kurz umrissen, der heutige Stand aus dem Blickwinkel des Akustikers gesehen. Den Anteil der Akustik an der bisherigen Entwicklung der Orgeln zu überschätzen, hieße die Tatsachen verkennen. Trotzdem, meine ich, kann es für die Zukunft des Instrumentes wertvoll sein, wenn der Akustiker stärker als bisher an der Entwicklung mancher bedeutsamen Fragen des Orgelbaus teilnimmt. Zur Begründung dieser Behauptung sollen die folgenden Erörterungen dienen. Sie zeigen dem vorwiegend von der musikwissenschaftlichen Seite kommenden Leser, was für praktisch verwertbare Ergebnisse die bisherigen akustischen Untersuchungen gebracht haben.

Wenn ich zur Veranschaulichung der heutigen Lage einen Vergleich heranziehen darf, dann scheint mir folgendes ungefähr zuzutreffen: Der heutige

[1] W. Supper, *Die Orgeldisposition*, Kassel 1951.

Orgelbauer ähnelt einem geschickten Photographen, der auf Grund langjähriger Erfahrungen die richtige Belichtungszeit unter verschiedenen äußeren Bedingungen einzustellen weiß. Er erzielt auf diese Weise gute Bilder, aber nur mit einer begrenzten Sicherheit: Es kann ihm, beispielsweise bei Änderung der Filmsorte und ähnlichem, immer wieder einmal eine Fehlaufnahme unterlaufen, auch ist er nicht imstande, sich ganz deutlich einem anderen, etwa einem Lehrling gegenüber darüber auszusprechen was er tut, um Erfolg zu haben. Wäre es nicht besser, er kaufte sich einen elektrischen Belichtungsmesser und hätte dadurch eine größere Sicherheit gewonnen?

Das Bild vermag im Hinblick auf unsere Fragestellung verständlich zu machen, daß die künstlerische Seite des Problems durch die exakte Behandlung in keiner Weise beeinträchtigt, sondern im Gegenteil durch Benutzung exakter Arbeitsmethoden der Weg zum Wesentlichen frei gemacht wird. Für den Physiker ist es in jedem Fall außerordentlich unbefriedigend, vor einem so ungelösten Problem zu stehen wie dem, welches hier besonders interessiert: „Was sind die Gründe für die hervorragende Wirkung der Barockorgel?", – besonders dann, wenn die Meßtechnik vorhanden ist, die eine erfolgreiche Bearbeitung des in Frage stehenden Gebietes verspricht.

Natürlich könnte man sich damit begnügen, den Aufbau einer vorbildlichen Orgel in allen Einzelheiten möglichst getreu nachzubilden. Damit ist aber für die tiefere Erkenntnis der akustisch-physiologischen Zusammenhänge nichts getan, denn was die Orgelakustik wissen will, ist dies: Wie sehen Klangeinsatz und Klangverlauf bei einer hervorragenden Orgel aus, und wie kann man deren eigenartige Wirkung durch die Ergebnisse der Messung erklären?

Die Methode der möglichst getreuen Reproduktion der Bauelemente führt sicherlich in der Praxis zum Erfolg und hat bereits zahlreiche Spitzenleistungen hervorgebracht. Doch muß man sich klar sein, daß zwei gleichgebaute Orgeln in zwei verschiedenen Räumen verschieden klingen und daß ferner die Disposition sozusagen nur die Namensschilder der Hausbewohner enthält und höchstens etwas Ungefähres über die Frequenzlage der erzeugten Teilschwingungen aussagt, aber wenig oder gar nichts über deren Intensitätsverhältnisse. Durch die Mensuren erfährt man etwas mehr über die zu erwartenden Klangspektren. Aber der Einfluß des Raumes und der Aufstellung der Pfeifen ist derart stark, daß er den der anderen Komponenten verdeckt.

Zur Messung muß man also mit dem Mikrophon in den Kirchenraum gehen, dorthin, wo der Zuhörer zu sitzen pflegt, um an dieser Stelle die Klänge nach Amplitude, Frequenz und zeitlichem Verlauf quantitativ zu erfassen, wobei es zweckmäßig ist, neben besonders wertvollen Klängen unter ähnlichen räumlichen Bedingungen weniger gut wirkende Klänge zu registrieren, weil am besten durch Vergleich extremer Wirkungen das Wesentliche entdeckt werden kann.

So möchte ich die Ziele der Orgelakustik in Folgendem erblicken:

1) Bestimmte, sich dem Gehör in gutem oder schlechtem Sinn bemerkbar machende Vorgänge werden aufgezeichnet, analysiert und gedeutet[1]. Dadurch wird das aus der Erfahrung bereits Bekannte quantitativ erfaßt und eine einwandfreie Reproduktion möglich gemacht.

2) Wenn dies geglückt ist, sollte man nicht auf dieser Stufe stehen bleiben, sondern kann nun auf dem gewonnenen Fundament weiter bauen.

3) Es gibt eine ganze Reihe von Erscheinungen im Mechanismus der Orgelpfeife, deren Erklärung noch aussteht. Ihre Bearbeitung würde vor allem den Physiker, weniger den Praktiker interessieren, weshalb ich hier nicht näher darauf eingehen will.

Das unter 1) formulierte Verfahren hat besondere praktische Bedeutung für Aufgaben der Denkmalspflege. Ich meine dabei wertvolle, alte Orgeln, die durch irgendwelche Umstände beschädigt sind oder sich nicht mehr im originalen Zustand befinden. Wenn es sich zum Beispiel nur um die Anfertigung eines Zungenregisters handelt, so ist es klar, daß dies am besten nach dem Muster eines anderen Instruments aus derselben Zeit, wenn möglich von demselben Meister geschieht[2].

Schwieriger ist es, wenn mehrere Labialregister neu gebaut werden müssen, welche das originale Plenum neu erstehen lassen sollen. Freilich kann man durch Kopieren von Pfeifenmensuren und Laden das alte Klangbild ungefähr erreichen. Besser ist es aber, wenn dazu ergänzend akustische Hilfsmittel herangezogen werden, welche die Einhaltung der gewünschten Schallgrößen im Raum garantieren.

Der erste Versuch in einer ähnlichen Richtung wurde bereits gemacht. In Zusammenarbeit mit der Firma Späth in Ennetach/Mengen wurde die neue Orgel zu St. Michael in Tübingen[3] hinsichtlich der Stärke ihrer Register nach den gemessenen Werten berühmter Barockorgeln abgeglichen und dadurch eine besonders gute Abstufung der Intensitätsverhältnisse erzielt. Trotzdem diese Orgel Registerkanzellen mit elektropneumatischer Traktur besitzt und vor dem Abgleich praktisch fertig aufgestellt war, konnten noch einige wesentliche Korrektionen im Intensitätsverlauf der Register angebracht werden, durch welche die Plenumklänge die von den Barockorgeln her bekannte Farbe erhielten.

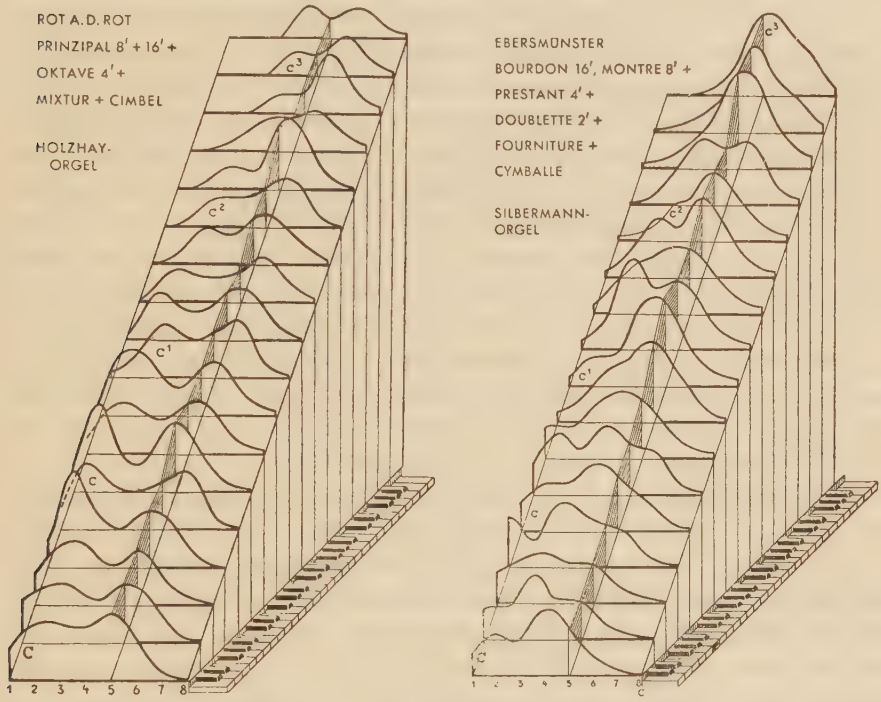
Zu der unter 2) angeführten Fragestellung scheint es mir, als ob auf dem Gebiet der Mixturen (in weitestem Sinne verstanden) hinsichtlich der günstigsten Frequenzlage der Intensitätsmaxima und der Grundfrequenzen der zum Chor gehörenden Pfeifen noch einiges zu tun wäre. Durch Klanganalysen wurde erkannt, daß Mixturen wandernde Formanten, Cymbeln zuweilen auch feste For-

[1] W. Lottermoser, *Elektroakustische Messungen an Barockorgeln I*, Ztschr. f. Naturf. 1948, S. 298 u. *II*, Ztschr. f. Naturf. 1950, S. 159; Physikal. Blätter 1948, S. 103.

[2] Z. B. Ergänzung der Vox humana in der Gabler-Orgel zu Ochsenhausen durch Fa. E. F. Walcker nach W. Supper.

[3] Die erste, nach den Erkenntnissen der Akustik intonierte Orgel, Instr.bau-Ztschr. 1950, S. 91.

manten mit Teiltönen im vorwiegenden Intervall der Quinte, Quart und Oktave erzeugen. In der Praxis ist aber noch nicht versucht worden, durch angepaßte Mensuren der Pfeifen innerhalb der Chöre diejenigen Frequenzgebiete hervorzuheben, auf die es ankommt. Durch Oktavsiebanalyse ließ sich nachweisen, daß es die Orgelbauer des Barock verstanden haben, gerade diese Frequenzgebiete größerer Teiltonintensität herauszuarbeiten, so daß sie zwangsläufig eine erstaunlich systematische Klangfarbenentwicklung und höchst wirksame Teiltonverteilungen innerhalb des Plenums erzielten.



Einige Laboratoriumsversuche haben gezeigt, daß man solche hervorragenden Klangfarben mit gewünschter Obertonzusammensetzung bekommt, wenn man nach genauem Plan die Grundfrequenz der Chöre und ihre Mensur berechnet. Es scheint mir, daß die Disponierung der Fußzahlen in der heutigen Praxis zu sehr nach Gefühl und dem Bestreben erfolgt: viel hilft viel, – was aber auf diesem höchst empfindlichen Gebiet keinen Erfolg verbürgt.

Zur Veranschaulichung der Leistungsfähigkeit elektroakustischer Forschungsmethoden sei auf Abb. 1 verwiesen, welche Oktavsiebanalysen des Plenums zweier berühmter Orgeln zeigt: der Silbermannorgel in Ebersmünster und der Holzhayorgel von Rot a. d. Rot. In beiden Fällen wurde etwa die gleiche Registrierung eingestellt und der entsprechende Ort im Raum gewählt, so daß die

Darstellungen unmittelbar verglichen werden können. Um den Einfluß der stehenden Wellen zu verringern, wurden bei jedem Spektrum drei benachbarte Tasten angeschlagen. Die Siebgrenzen betrugen bei 1 : 50 bis 100 Hz, bei 2 : 100 bis 200 Hz, bei 3 : 200 bis 400 Hz usw. Über jeder Siebnummer wurde die gemessene Intensität in willkürlichem linearen Maß aufgetragen und die Endpunkte miteinander verbunden. Zur besseren Veranschaulichung wurden die Einzelspektren perspektivisch übereinander geordnet, wobei die Zuordnung zu der mitabgebildeten Tastenreihe gekennzeichnet wurde. Der Siebbereich 5, der den a-Formanten enthält, wurde wegen seiner besonderen Bedeutung schraffiert. Ich hoffe, der Leser erkennt, daß solch eine Darstellung mit einem Blick die Eigenschaften des Plenumklanges einer Orgel erkennen läßt. Man liest direkt ab, daß die Silbermannorgel in tieferen Lagen dunkler wirkt als die Holzhayorgel. Bei jener liegt das Intensitätsmaximum im 4. Bereich (klingt etwa wie o), bei dieser bereits im 5. Bereich (klingt also wie a). Auch in der kleinen Oktave ist die Silbermannorgel dunkler. Die Holzhayorgel besitzt dort starke, tiefe Teiltöne, aber fast ebenso intensive im 5. und 6. Bereich, klingt also wie a bis e. Von der eingestrichenen Oktave nach oben ist die Betonung des a-Charakters bei Silbermann vorherrschend, außerdem ist die Intensität größer als bei Holzhay. Dort liegen die Maxima im 6. Bereich und sind weniger hoch. Die Holzhayorgel klingt also in den oberen Lagen leiser aber heller. Der subjektive Eindruck, den man beim Spiel von diesen Orgeln bekommt, entspricht diesem Befund vollständig. In beiden Fällen empfindet man deutlich eine wohltuende Ausgeglichenheit, stellt aber leicht die gezeigten Unterschiede fest.

Trotz der wenig großen Auflösung solch einer Oktavsiebanalyse bekommt man demnach Bilder, welche die wichtigen Intensitätsverhältnisse bei Orgelklängen erfassen. Treibt man die Analysierschärfe weiter, so erhält man zuletzt die Intensität jedes einzelnen Teiltones. Es sei nur erwähnt, daß in den Plenumklängen aller Orgeln durch die Wirkung der 8′, 4′, 2′- Stimmen und Mixturen die Teiltöne der 1., 2., 3., 4., 6., 8., 12., 18. . . . . Ordnung besonders stark sind, wodurch der Orgelklang seine charakteristische klare Färbung erhält.

Sehr aufschlußreich waren Oktavsiebmessungen an modernen Orgeln[1]. In der großen und kleinen Oktave traten manchmal Maxima im 2. und 3. Siebbereich, also beim u-Formanten auf, wodurch solche Klänge auffallend dunkel und farblos wirken, was besonders ungünstig auffällt, wenn die Intensität insgesamt sehr groß ist. Auch die Stetigkeit der Klangfarbenentwicklung längs der Klaviatur läßt oft zu wünschen übrig. Offenbar stellt sich das optimale Intensitätsverhältnis unter den Teiltönen der Pfeifenchöre durchaus nicht zwangsläufig ein, auch wenn vom Orgelbauer die richtigen Grundfrequenzen der Chöre gewählt wurden.

Damit erhebt sich die Frage, ob man nicht mit akustischen Hilfsmitteln die als günstig erkannten Frequenzbereiche besonders züchtet, in der Art, wie es die

[1] W. Lottermoser, *Spektrale Untersuchungen des Gesamtklanges von Orgeln*, Instr.bau-Ztschr. 1949, S. 65.

Orgelbauer des Barock durch wahrscheinlich wochenlanges Abgleichen nach Gehör taten, denn es ist nicht zu bestreiten, daß die gemessenen Intensitätsverteilungen im Gesamtspektrum ein wesentliches Moment der Klangschönheit der Barockorgel bilden.

Nach vorheriger Planung der Frequenzlage der Mixturchöre könnte man im Rückpositiv eine Formantentwicklung von a bis e vorsehen. Das Hauptwerk bekäme vielleicht Maxima im o - a - e - Bereich und das Schwellwerk im o - a - e - i - Bereich. Ein derartiges oder ähnliches Vorgehen würde insbesondere eine wirksame Herausarbeitung des Werkgedankens gestatten.

Durch Einführung von Teiltönen der noch nicht üblichen Ordnung, also 7., 9., 11., 13. usw., und Einstellung auf die entsprechende Intensität könnte man darüber hinaus wirkliche Vokalformanten erzeugen[1] und den Vorteil gewinnen, durch entsprechende Auszüge Mischungen mit Teiltönen bisher weniger gebräuchlicher Art vorzunehmen. Derartige Vokalmixturen würden ganz anders aussehen als die bisher üblichen: die Anzahl der Pfeifen im Chor nähme mit wachsender Grundtonhöhe ab. Dies wäre neuartig, aber im Hinblick auf die Spektren von Trompeten und ähnlichen Instrumenten durchaus naturgemäß. In ähnlicher Richtung liegen Versuche zur Einführung unharmonischer Teiltöne, wie sie E. Thienhaus vorgeschlagen hat.

Für große Kirchen sollte man auch, sofern der Wunsch danach besteht, Zungenpfeifen ähnlicher Bauart, wie sie in England in Gebrauch sind, vorsehen. Wie leicht führt beispielsweise eine einzige Trompete den Gesang einer zahlreichen Gemeinde, ohne daß trotz erhöhter Lautstärke eine Einbuße an Klangqualität zu bemerken ist. Ein oder mehrere Orgelregister mit ähnlichem Spektrum und ähnlicher Lautstärke könnte man wahrscheinlich für bestimmte Zwecke außerordentlich gut gebrauchen.

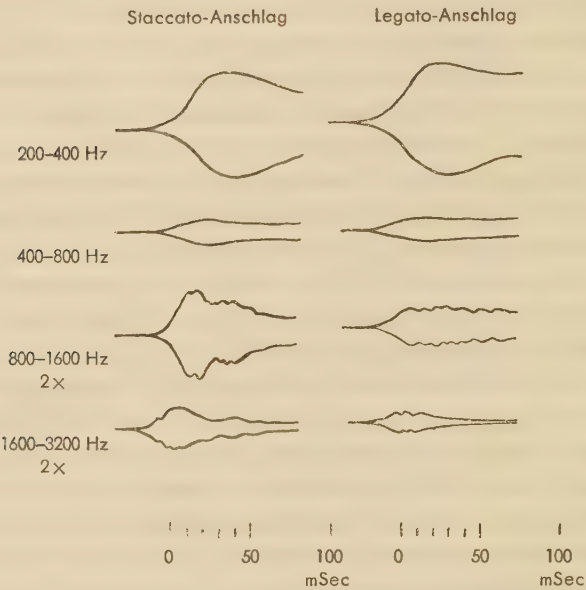
Dies soll genügen, um die Ansichten eines Akustikers über die möglichen Entwicklungen einer modernen Orgel zur Diskussion zu stellen. Ich habe diese Erörterung zuerst gebracht, weil ich den Eindruck vermeiden wollte, daß es sich bei den Messungen an Barockorgeln um ein Herumstöbern in vergangenen Perioden der Musikgeschichte ohne Bedeutung für die moderne Fragestellung handele.

Ich habe moderne Orgeln untersucht, die beispielsweise in manchen Werken dieselbe spektrale Verteilung im Plenum hatten wie eine Barockorgel, dafür fehlten aber die gleichen Einschwingvorgänge. Bei anderen Orgeln fand ich interessante Einschwingvorgänge, aber die spektrale Verteilung ließ zu wünschen übrig, oder die Gesamtlautstärke war zu groß u. a. m. Alle Erscheinungen, die sich durch Erfahrung als günstig herausgestellt haben, waren nur vollständig bei Barockorgeln vorhanden, ob es sich nun um Werke von Silbermann, Gabler oder Holzhay handelte. Überall traten die spezifischen Merkmale hervorragender Klangwirkung auf und konnten durch eindeutige Meßergebnisse belegt werden.

---

[1] W. Lottermoser und A. Pietzcker, *Versuche z. Entwicklung einer neuartigen Orgelmixtur mit Vokalcharakter*, Mf. 1951, S. 208.

Im folgenden möchte ich einige Beispiele dazu wiedergeben und beginne mit der Traktur, die bereits für sich wert wäre, gesondert behandelt zu werden. Die Orgeln des 18. Jahrhunderts haben, wie bekannt, rein mechanische Traktur. Der Finger zieht mit der Taste das Ventil über ein Gestänge auf. Würde die Übertragung ohne Leerlauf funktionieren, so müßte es möglich sein, das Ventil langsam oder schnell zu bewegen. Mithin müßte der Einsatz des Klanges durch verschieden schnelles Einströmen des Windes in die Pfeife beeinflußbar sein. Stellt



Ansprechen von Gedeckt C = 260 Hz auf Positiv
Entwicklung der Amplitude in Oktavbereichen. In den beiden unteren Zeilen doppelte Empfindlichkeit (2×)

man an einer kleinen Orgel solche Versuche an, so kann man zeigen, daß sich der Einschwingvorgang tatsächlich durch die Schnelligkeit der Fingerbewegung beeinflussen läßt (Abb. 2). In der Wiedergabe wurden die einzelnen Schwingungen nicht aufgezeichnet, sondern nur die Zunahme der Amplituden dargestellt. In den zwei unteren Oktavbereichen erkennt man, daß sich trotz verschieden schneller Anschläge die Amplituden ähnlich verhalten. Man merkt dem Einschwingvorgang des Grundtones nicht an, ob das Ventil schnell oder langsam gedrückt wird. Im Sieb 400 bis 800 Hz wurde die Empfindlichkeit des Verstärkers verdoppelt, wodurch die kurzzeitige Amplitudenvergrößerung beim Staccatoanschlag deutlich herauskommt. Man sieht dagegen rechts, daß beim Legatoanschlag dieser Anfangsstoß im gleichen Sieb fehlt. Ähnlich sind die Erscheinungen im Sieb 1600 bis 3200 Hz, wobei es sich vorwiegend um Geräusch-

komponenten handelt. Die Bilder zeigen überzeugend, daß man einen deutlichen Anschlagseffekt hat, dessen Größe durch die Schnelligkeit der Tastenbewegung zu beeinflussen ist.

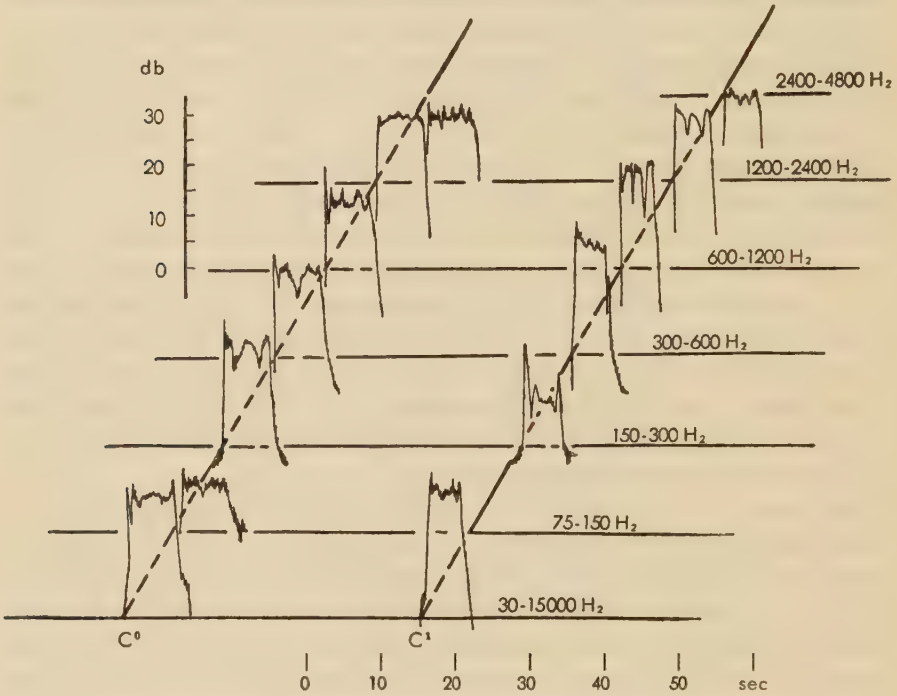
Man kann derartige Effekte nur mit den kurzen Trakturen zum Beispiel eines Positivs bekommen. Bei einer großen, mechanischen Orgel läßt sich Ähnliches nicht erreichen. Die Reibungsverluste und der Leerlauf sind zu groß, weshalb man beim Aufziehen des Ventils einen solchen Widerstand auf kürzestem Wege überwinden muß, daß eine Nuancierung des Anschlags überhaupt nicht gelingt. Man bekommt einen reinen Auslösevorgang, der sich von dem anderer Trakturen lediglich dadurch unterscheidet, daß der Finger merkt, wann das Ventil aufgeht. Das bietet aber den Vorteil, daß Beginn und Ende des Tönens gefühlt und nicht nur gehört werden, was wiederum eine saubere Phrasierung ermöglicht. Der Nachteil gewisser elektrischer und pneumatischer Trakturen besteht darin, daß der Finger keinen Widerstand spürt, wenn die Pfeife zu tönen beginnt, so daß also eine ähnliche Zuordnung wie bei der mechanischen Traktur ausgeschlossen ist. An irgendeiner Stelle während der Tastenbewegung geht das Ventil auf, und da man nicht weiß, wann, so ist eine exakte Phrasierung erschwert. Einige Orgelbauer sind daher bei der elektrischen Traktur dazu übergegangen, dem Finger durch einen Druckpunkt anzugeben, wann der Kontakt geschlossen wird, der die Öffnung des Ventils zur Folge hat. Diese Bauart ist sicher der älteren ohne Druckpunkt vorzuziehen.

Das wesentliche Bauelement der Barockorgel ist die Schleiflade, deren Arbeitsweise als bekannt vorausgesetzt werden darf. Es sind eine Reihe von Untersuchungen erschienen[1], welche sich dem Studium der akustischen Erscheinungen in der Schleiflade widmen. Man kann deren Ergebnisse dahin zusammenfassen, daß durch den relativ langsamen Druckanstieg in der Kanzelle, und dadurch im Pfeifenfuß, Vorläufer-Töne und -Geräusche (wie bei Abb. 2) vor dem eigentlichen stationären Klang entstehen, durch welche sich dem Gehör Beginn und Ende des Klanges deutlich bemerkbar machen. Diese Erscheinungen sind nicht immer systematisch über der ganzen Tonskala eines Registers vorhanden, sondern es wechseln von Taste zu Taste geräusch- und tonähnliche Einsätze, wodurch das Spiel äußerst lebendig wird und eine Artikulation ähnlich wie beim Sprechen von Silben möglich wird. Eine Mitnahme der Pfeifen auf einer Kanzelle in der Form, daß sich diese gegenseitig rein stimmen, konnte noch nicht gemessen werden. Wenn es so wäre, dann dürften keine auffallenden Schwebungen beim Zuzug von Registern entstehen. Durch den mit wachsender Registerzahl zunehmenden Druckabfall in der Kanzelle treten Verstimmungen auf, welche die eventuellen Mitnahmeerscheinungen, die zweifellos vorhanden sind, verdecken.

---

[1] F. Trendelenburg, E. Thienhaus u. E. Franz, Akust. Ztschr. 1936, S. 59, Akust. Ztschr. 1938, S. 7. O. Vierling und F. Sennheiser, Akust. Ztschr. 1937, S. 93. J. R. Hausmann, Diss. Aachen 1933. K. Jung, Dehnbuch Orgelbau Nr. 7.

Die entstehenden Schwebungen zum Beispiel im Plenum, deren Schnelligkeit unsystematisch von Taste zu Taste wechseln, sind für den Klangcharakter der Barockorgel sehr wichtig. Sie machen den Ablauf des stationären Teils der Klänge lebhaft und nehmen ihm die Starrheit, welche ohne sie dem Orgelklang anhaften würde. Die Wirkung ist ähnlich wie die des Vibratos eines Streichquartetts oder dreier Saiten gleicher Grundtonfrequenz beim Klavier.



Silbermann-Orgel, Ebersmünster, Anschlag von C^0 und C^1 mit den Registern: Montre 8', Prestant 4', Doublette 2', Fourniture

Die Mannigfaltigkeit der Klänge wird außerdem dadurch erhöht, daß beim Zuzug von Obertonstimmen wie Mixturen die Intensität der ersten Teiltöne der Grundstimmen verringert wird. Diese Erscheinung dürfte ebenfalls mit dem Druckabfall in der Kanzelle und der gegenseitigen Mitnahme zusammenhängen[1]. Die Tonkanzelle beeinflußt nicht nur, wie oben bemerkt, die Klangeinsätze der Einzelpfeifen, sondern bringt bemerkenswerte Anschlageffekte beim Plenum hervor. An Pegelaufnahmen der Silbermannorgel von Ebersmünster sei gezeigt (Abb. 3), wie außerordentlich stark diese Effekte sind. Nachdem vorher festgestellt worden war, daß der Pegelschreiber solche kurzzeitigen Schallvorgänge richtig wiedergab, konnte auf dieseWeise die Art der Klangeinsätze bei den

[1] W. Lottermoser: Noch nicht veröffentlichte Untersuchungen an der Silbermann-Orgel Ebersmünster.

Registrierungen des Plenums direkt und durch Oktavsieb verfolgt werden. Wieder wurde eine perspektivische Darstellung gewählt, wobei aber diesmal nach rechts die Zeit und nach oben die Intensität in db aufgetragen wurde.

Wenn die Taste c angeschlagen wurde, sprang der Schreiber auf ca. 25 db (links). Übereinander nach oben rechts sieht man nun das Verhalten des Pegels in den Oktavbereichen und erkennt besonders deutlich ganz links den schlagartigen Beginn, der durch einen hohen, kurzen Ausschlag gekennzeichnet ist. Während des Tönens treten vor allem bei c′ im Sieb 600 bis 1200 Hz starke Schwebungen von Teiltönen auf, die durch gegeneinander verstimmte Pfeifen hervorgerufen werden. Bei c′ ist im Sieb 150 bis 300 Hz der Anfangsausschlag besonders groß.

Diese Einsätze, die mehr oder weniger stark und unsystematisch auf den verschiedenen Tasten vorkommen, sind von größter Bedeutung vor allem für die Wiedergabe polyphoner Kompositionen, weil erst durch sie der Zuhörer Beginn und Ende des Klanges unterscheiden kann. In Kirchen mit langem Nachhall sind sie besonders wertvoll, weil sie das Verschwimmen der Einzelklänge bei raschem Spiel verhindern.

Über das Einströmen der Luft in der Kanzelle sind wir durch Versuche von Jung[1] im Bilde. Man folgert daraus, daß durch ein weit offenes Fußloch die Luft weniger turbulent aus dem Kanzellenraum in die Pfeife tritt als dann, wenn zwischen Ventil und Fußloch ein enger, womöglich mehrfach geknickter Kanal vorhanden ist: In diesem Fall strömt die Luft stark verwirbelt ein, was bei höherem Winddruck und engem Fußloch zu starken Rauhigkeiten im Ablauf des Klanges führt. Daher hat H. Schulze[2] vorgeschlagen, die Pfeifen ohne Querschnittsverengerung im Fuß auf die Kanzelle zu setzen.

Auf die Stetigkeit des klanglichen Ablaufs der Schwingungen ist außerdem das Material, aus dem die Pfeifen gefertigt sind, von Einfluß[3]. Durch die auf das Oberlabium treffende Luftströmung, die natürlich viel Geräuschanteile enthält, werden die Eigentöne der Metallsäule angeregt und ebenfalls abgestrahlt. Bei geringer Dämpfung dieser Eigentöne, zum Beispiel bei Zink, sind die Störkomponenten größer als bei Blei, dessen innere Dämpfung sehr groß ist, weshalb der Schwingungsablauf bei Blei besonders ruhig ist.

Die Aufstellung der Pfeifen spielt eine weitaus größere Rolle hinsichtlich der im Raume entstehenden Schalldrucke als man allgemein weiß. Es ist üblich, kleine Pfeifen, also die, welche höhere Grundfrequenzen erzeugen, hinter den Prospektpfeifen aufzustellen. Würde man die kleinen vor die großen Pfeifen setzen, dann würden im Raum die höheren Frequenzen zu laut erscheinen. Andererseits habe ich Orgeln gefunden, bei denen die Mixturen infolge ihrer

---

[1] K. Jung, Dehnbuch Orgelbau Nr. 8, 9.

[2] H. Schulze, *Eine neue Aufgabe für den Orgelbau unserer Zeit*, Berlin 1947.

[3] W. Lottermoser, Akust. Ztschr. 1937, S. 129. C. P. Boner und R. B. Newman, J. A. S. A. 1940, S. 83.

versteckten Lage viel zu wenig zur Aufhellung des Gesamtklanges beitrugen. Die typische Intensitätsverteilung im Plenum der Barockorgeln kommt zum Teil daher, daß das Aufstellungsschema der Laden und Pfeifen in vielen Fällen ähnlich ist. Als besonders guten Beweis für die Richtigkeit dieser Anschauung können die Silbermannorgeln dienen, deren Grundaufbau immer derselbe ist, auch wenn Registerzahl und -art verschieden sind.

Es wäre im Rahmen dieser Arbeit noch manches zu besprechen, vor allem wäre es nützlich gewesen, noch mehr auf Einzelheiten einzugehen, doch muß ich mich mit dieser kurzen Darstellung der wichtigsten Erscheinungen, die mir besonders bei meinen Untersuchungen an Barockorgeln in den letzten Jahren aufgefallen sind, begnügen. Ich hoffe, es ist mir gelungen, dem Leser zu zeigen, daß die Wahl klanglich hochwertiger Barockorgeln als Grundlage einer akustischen Bearbeitung des ganzen Fragenkomplexes richtig war und besonders sinnvoll deswegen, weil dieser Typ die bisher mannigfaltigsten Klangwirkungen hervorbringt. Da diese nun durch Messung erfaßt und erkannt sind, kann man, auf dieser Basis aufbauend darangehen, Neues zu versuchen.

Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays

von

HEINRICH BESSELER

Bei keinem älteren Meister dürfte die Chronologie der Werke ein solches Kernproblem darstellen wie bei Dufay. Von einer Epochenwende getragen, von allen Musikländern Europas angeregt, zeigt sein Schaffen eine Wandlungsfähigkeit, die dem heutigen Betrachter Rätsel aufgibt. Bereits Ch. van den Borrens Biographie, die das bis 1925 bekannte Material zusammenfaßte, beschäftigt sich mit der Entstehungszeit mancher Werke[1]. Eine vollständige Chronologie konnte damals noch nicht gewagt werden, und auch manche Einzeldatierungen sind heute nicht mehr haltbar. Erst wenn die Gesamtausgabe vorliegt, wird die Diskussion eine zuverlässige Grundlage haben.

Die vom Schreiber dieser Zeilen vorbereitete Dufay-Ausgabe sollte chronologisch geordnet sein. Es bedeutet ein gewisses Risiko, sogleich eine solche Reihenfolge durchzuführen. Sie wird in vielen Fällen zweifelhaft und umstritten sein. Trotzdem bedeutet es für den Benutzer wohl eine Erleichterung, wenn der Stoff in geordneter Form vorgelegt wird. Der Herausgeber ist so genötigt, sich hierüber Gedanken zu machen und seine Gründe mitzuteilen. Dementsprechend erscheinen jetzt im zweiten Messenbande der *Opera omnia* die Ordinariumszyklen in einer Anordnung, die der tatsächlichen Reihenfolge möglichst nahe zu kommen sucht. Die Begründung ist für jeden Einzelfall im Vorwort gegeben[2].

Leider blieb dieses Prinzip 1947/48 bei der Herausgabe der Motetten durch G. de Van unbeachtet. Die Anordnung der Stücke, nach anderen Gesichtspunkten geregelt, widerspricht offensichtlich und zugegebenermaßen der Chronologie[3]. Das ist zu bedauern, weil gerade Gelegenheitsmotetten am häufigsten datierbar sind. Sie bilden das eigentliche Gerüst einer Gesamtchronologie, die auf zuverlässiger Grundlage ruhen soll. So erfordert die Datierung der Motetten besondere Sorgfalt. Man muß in jedem Einzelfalle prüfen, mit welchem Grad von Sicherheit das betreffende Datum ermittelt wurde, und welcher Spielraum noch

---

[1] Ch. van den Borren, *Guillaume Dufay*, Brüssel 1926.

[2] Guglielmi Dufay *Opera omnia*, Bd. III, hg. von H. Besseler, Corpus Mensurabilis Musicae, Rom 1951 (Abkürzung: GA III).

[3] Guglielmi Dufay *Opera omnia*, Faszikel 1–2, hg. von G. de van, Rom 1947–48 (Abkürzung: GA 1 und GA 2). Für die isorhythmischen Motetten bringt GA 2, S. III eine chronologische Übersicht, doch sind diese Angaben zum Teil anfechtbar.

verbleibt. Daß die Datierung und auch die Textfassung des Motettenbandes revisionsbedürftig sind, wird im folgenden an einigen Beispielen nachgewiesen. Zu ihnen gesellt sich neues Material, das abschnittweise chronologisch geordnet ist. Mitberücksichtigt sind hierbei auch jene Ordinariumszyklen, die der zweite Messenband im Vorwort erwähnt, und deren Herausgabe später folgen soll.

Die schmerzlichste Lücke in der Biographie Dufays betrifft noch immer seine Frühzeit, bis zum Eintritt in die päpstliche Kapelle 1428. Nachdem nun in Kapitel I–III des vorliegenden Beitrages Werke nachgewiesen sind, die 1420, 1423 und 1426 für Angehörige des Hauses Malatesta geschaffen wurden, besteht die Wahrscheinlichkeit, daß der Meister mindestens von 1420–1426 im Dienste dieser Familie stand. Leider war der aktenmäßige Nachweis bisher nicht möglich, denn das Material von den Höfen in Pesaro und Rimini wurde später zerstreut oder vernichtet. Vielleicht findet sich Dufays Name bei weiterem Suchen tatsächlich in einem der Nachfolgearchive. Es muß aber auch damit gerechnet werden, daß die Unterlagen verloren sind. So führen vorläufig nur die erhaltenen Werke zu dem Schluß, daß Dufay seine erste Schaffenszeit großenteils in Italien verbracht hat.

Mit ebenso hoher Wahrscheinlichkeit ist jedoch aus den Werken zu schließen, daß der Meister vor dem Eintritt in die päpstliche Kapelle (Dezember 1428) seine Heimat wieder aufsuchte. Der einschneidende Stilwandel, den das Auftreten des Fauxbourdons nach sich zog, deutet auf eine Berührung mit englischer Musik. Das Wort „Fauxbourdon" begegnet anscheinend zum erstenmal in der Schlußnummer der St. Jakobsmesse[1]. Wir besitzen von Dufay außerdem die St. Jakobsmotette *Rite – Artibus*, mit einem Akrostichon auf Robert Auclou, der in den 1420er Jahren Rektor der Pariser Kirche Saint-Jacques-de-la-Boucherie und Kanonikus in Cambrai war, 1426 als Sekretär eines Kardinallegaten in Bologna auftaucht und 1429 bis 1433 als Prokurator Burgunds in Rom weilte (GA 2, S. XXI). Auf diese Persönlichkeit scheint die St. Jakobsmesse hinzudeuten. Ihre Entstehung, das erste greifbare Zeugnis des Zusammentreffens mit englischer Musik, fällt also wohl in den Zeitraum von 1426 bis Ende 1428.

Mit dem Eintritt in die päpstliche Kapelle beginnt der dokumentarisch gesicherte Teil der Biographie, doch liegt auch hier noch mancher Abschnitt im Dunkel. Für die Zuordnung von Werk und Leben ist daher jede neue Einzelheit wichtig.

I. Motette „Vasilissa" (1420)

Schon A. Orel hatte 1920 diese Festmusik für Cleofe Malatesta veröffentlicht (DTÖ Bd. 53, S. 30 und 102). Cleofes Gatte war Theodoros, ein Sohn des byzantinischen Kaisers Manuel Palaiologos. Als dessen Statthalter für Griechenland hieß er Theodoros II., Despotes von Morea; der in der älteren Literatur anzu-

[1] H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 13 f. und 149 f.

treffende Name Thomas ist falsch. Orels Ansicht, das Werk sei erst nach dem Tode Theodoros' entstanden, beruht auf einem Übersetzungsfehler, den de Van berichtigt hat (GA 2, S. X). Aber auch dessen eigene Datierung auf Theodoros' Hochzeit in Mystra 1421 kann unmöglich zutreffen. Strophe 1 und 3 des Textes wenden sich an Cleofe allein, die in der zweiten Person angeredet wird. Dagegen erwähnt Strophe 2 den Sohn des Kaisers nur in der dritten Person, ohne seinen Namen zu nennen:

Romaeorum est despotus
quem colit mundus totus.

Glaubt man im Ernst, ein solches Werk sei die Hochzeitsmusik für Theodoros und Cleofe? Das hieße den mittelalterlichen Sinn für Rangordnung und Etikette allzusehr unterschätzen!

Nein, die Komposition kann nur vor der Hochzeit, in Abwesenheit des Bräutigams entstanden sein. Cleofe war bereits *vasilissa*, versprochene Gattin des Kaisersohnes, aber die Ehe war noch nicht vollzogen. Das entspricht dem allgemeinen Brauch bei einer Fürstenhochzeit, wie uns im Falle Cleofes durch einen Chronisten bestätigt wird. Der Ehevertrag zwischen ihr und Theodoros wurde am 29. Mai 1419 geschlossen[1]. Cleofe, die dem Familienzweig in Pesaro angehörte, war beim Onkel Carlo Malatesta in Rimini aufgewachsen. Von dort fuhr sie am 20. August 1420 zu Schiff nach Griechenland, mußte aber wegen ungünstigen Windes am selben Tage wieder umkehren. Es blieb nur der zeitraubende Landweg, und so reiste Cleofe nordwärts, bis Ravenna begleitet von ihrem Vater und einem großen Gefolge. Erst am 19. Januar 1421 erfolgte die Hochzeit in Mystra. Diese Einzelheiten berichtet uns Clementini, der Chronist der Familie Malatesta, und es liegt kein Grund vor, seine Zuverlässigkeit anzuzweifeln[2].

Erwägt man den Ablauf der Ereignisse, dann wird es klar, daß die Motette nur in Italien, zwischen dem Abschluß des Ehevertrages im Mai 1419 und der Abreise im August 1420, entstanden sein kann. Vers 16 des Textes läßt mehr an das Ende als an den Anfang des Zeitraumes denken, denn dort heißt es zu Cleofes Ruhm:

Multum (genio) fecunda
et utraque lingua facunda.

Die zweite der „beiden Sprachen" kann in diesem Zusammenhang nur das Griechische sein, und Cleofe hat es wohl während der Verlobungszeit gelernt. So spricht alles dafür, daß die Motette *Vasilissa* zur Abschiedsfeier in Rimini dienen sollte. Dort wurde sie wahrscheinlich im August 1420 aufgeführt.

---

[1] F. Ugolini, *Storia dei conti e duchi d'Urbino*, Bd. 1, Florenz 1859, S. 192. Das betreffende Dokument wird im Register des Archivs von Urbino als Nr. 230 geführt.

[2] C. Clementini, *Raccolto storico della fondatione di Rimino*, Bd. 2, 1624, S. 101 und 297. Dies ist das ausführlichste und wichtigste Quellenwerk zur Geschichte der Malatesta.

Da die Erwägung betreffend Vers 16 nicht als zwingend gelten kann, besteht ein Spielraum. Die Motette könnte bereits 1419 aus einem uns unbekannten Anlaß geschrieben worden sein. Den Terminus ad quem liefert Cleofes Abreise nach Griechenland im August 1420. Jedenfalls müssen wir annehmen, daß Dufay zu jener Zeit im Dienste der Malatesta stand.

II. Ballade „Resvellies vous" (1423)

Das Werk erscheint demnächst im Chansonbande der *Opera omnia*. Proben daraus gab vor einigen Jahren A. Pirro[1]. Der Text bezieht sich auf die Hochzeit Carlo Malatestas mit Vittoria Colonna, einer Nichte des Papstes Martin V. (1417 bis 1431). Da beide Namen vorkommen und auch der Festanlaß erwähnt wird, besteht kein Zweifel an der Bestimmung des Werkes. Als Hochzeitsdatum wird in der bisherigen Literatur der 17. Juni 1416 angegeben. Das ist erstaunlich früh, und wir hätten hier also die bei weitem älteste nachweisbare Komposition Dufays vor uns. Aus diesem Grunde wurde gelegentlich ein Fragezeichen beigefügt, doch ist die Jahreszahl auch in Lehr- und Nachschlagebücher eingegangen, z. B. in Scherings Tabellenwerk[2].

Trifft das Datum 1416 zu, dann wäre Dufays Geburtsjahr entsprechend früher anzusetzen, mindestens einige Jahre vor 1400. Aber es trifft nicht zu. In der Erwägung, der Vatikan müsse wohl irgendein Dokument über Vittoria Colonna besitzen, wandte ich mich an das Archivio Segreto Vaticano. Dem damaligen Präfekten, Monsignore Angelo Mercati, bin ich für seine Nachforschungen zu lebhaftem Dank verpflichtet. Als Ergebnis erhielt ich von ihm aus den vatikanischen Registerbänden die Photokopie eines Dispenses für Carlo und Vittoria, trotz ihrer Verwandtschaft vierten Grades die Ehe zu schließen (Arch. Secr. Vat., Reg. lat. 231, fol. 221 v–222):

„*Martinus etc. dilecto filio nobili viro Carulo dilecti filii nobilis viri Malateste de Malatestis domicelli Ariminensis nato domicello | et dilecte in Christo filie nobili mulieri Victorie de Columpna nate quondam Laurentii de Columna domicelle Romane salutem etc. Etsi conjunctio copule conjugalis in quarto consanguinitatis gradu sit a sacris canonibus interdicta, provida tamen apostolice sedis circumspectio . . . Nos itaque vestris supplicationibus inclinati ut hujusmodi matrimonium contrahere valeatis auctoritate apostolica de speciali dono gratie dispensamus . . . Datum Rome apud Sanctum Petrum tertio kalendas junii (pontificatus nostri) anno sexto.*"

---

[1] A. Pirro, *Histoire de musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris 1940, S. 59. Dufays Ballade folgt dem Vorbild ähnlicher Kompositionen aus dem 14. Jahrhundert. Man vergleiche als Gegenstück Johannes Cuveliers *Se Galaas* bei J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation*, Bd. 2/3, Leipzig 1904, Nr. 65.

[2] A. Schering, *Tabellen zur Musikgeschichte*, Leipzig 1914, ⁴1934, S. 21.

Da in der Einleitung Name, Vatersname und Wohnsitz genau vermerkt sind, bezieht sich das Schriftstück ohne Zweifel auf die beiden hier zur Rede stehenden Personen. Wichtig ist für uns die Datierung. Sie erfolgt in der üblichen Weise nach Pontifikatsjahren, und da das 6. Pontifikatsjahr Martins V. vom November 1422 bis zum November 1423 reichte, wurde der Ehedispens am 30. Mai 1423 ausgefertigt.

Nach dem vatikanischen Aktenstück wird man also die Hochzeit Carlo Malatestas mit Vittoria Colonna für den Sommer 1423 anzunehmen haben. Aber wie kam es zu dem falschen Datum 1416? Stainer, der diese Jahreszahl in Umlauf brachte, berief sich auf ein Sammelwerk von Litta, das 1869 in Mailand erschien[1]. Littas Quelle war die bereits im vorangehenden Kapitel erwähnte Chronik Riminis von Cesare Clementini (1624). Dort findet sich auf Seite 105 des zweiten Bandes die Schilderung Carlo Malatestas, und zwar mit der Marginalzahl 1416, sogleich anschließend aber auch ein Bericht über Vittoria Colonna. Offenbar ist an dieser Stelle durch ein Versehen beim Druck die neue Marginalzahl ausgefallen. Denn die Hochzeit Carlos und Vittorias wird später, S. 214 des zweiten Bandes, nochmals erwähnt, dort aber nach Ereignissen des Jahres 1421, so daß am richtigen Datum jetzt, angesichts des vatikanischen Dokumentes, kein Zweifel mehr bestehen kann. Die von Litta und Stainer benutzte Angabe des Chronisten Clementini (Bd. 2, S. 105) bezieht sich also nicht auf das Jahr 1416, sondern auf 1423:

„(Carlo) si ammogliò con Vittoria di Lorenzo Colonna, nipote di papa Martino, ed alli XVII di giugno la condusse in Pesaro, e dopo le sontuosissime nozze alli XVIII di luglio a Rimino, ricevuti da Carlo, che n'era Signore e Prencipe . . .“

Am 17. Juni traf demnach Vittoria Colonna in Pesaro ein, während die Hochzeit erst am 18. Juli 1423 in Rimini mit großem Aufwand gefeiert wurde. Hieraus ergibt sich die Datierung von Dufays Ballade *Resvellies vous*. Es fällt auf, daß ein solches Fest an einem kleinen Hof mitten in Italien, anläßlich eines rein italienischen Eheschlusses, mit einem Huldigungswerk in französischer Sprache gefeiert wurde. Der Grund kann nur beim Komponisten liegen, und so ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch der Text der Ballade von Dufay stammt.

III. Motette „Apostolo glorioso“ (1426)

Das fünfstimmige Werk auf den Apostel Andreas, mit einem fünfstimmigen Instrumentalvorspiel, 2 hohen und 2 mittleren Singstimmen, muß einem besonders festlichen Anlaß gedient haben. Ganz ungewöhnlich ist für eine isorhythmische Motette der italienische Text. R. von Ficker gab 1933 eine Über-

[1] J. F. R. und C. Stainer, *Dufay and his contemporaries*, London 1898, S. 3. Das benutzte Werk ist Litta, *Famiglie celebri italiane*, Mailand 1869.

tragung und wies auf die Stadt Amalfi südlich Neapel hin, wo die Gebeine des Heiligen seit ihrer Translatio 1208 verehrt wurden (DTÖ Bd. 76, S. 22 und 100). Aber diese Vermutung hat im Text keine Stütze, denn dort ist als einziger Ortsname Patras genannt, die Stätte des Märtyrertodes:

Et eligisti Patrasso per tuo lecto
et per sepulcro questo sancto speco.

Nun stellte A. Pirro fest, daß in den Listen der katholischen Hierarchie als Erzbischof von Patras 1424 Pandolfo Malatesta auftaucht, offenbar ein Glied jener Familie, der auch Carlo und Cleofe angehörten [1]. Das ergab einen überraschenden Zusammenhang mit der weit abgelegenen griechischen Stadt im Nordwesten des Peloponnes, für die Dufays Motette wahrscheinlich bestimmt war. Diese Vermutung Pirros übernahm de Van und ergänzte sie durch den Hinweis, daß in Patras zwar nicht mehr die Gebeine des Apostels verehrt wurden, wohl aber sein Kopf, der von dort 1462 nach Rom gelangte (GA 2, S. XIII).

Spricht nun der Text mehr für Amalfi oder für Patras? Das Triplum *Apostolo glorioso* läßt sich auf beide Stätten beziehen. Dagegen enthält der Motetus *Cum tua doctrina* Hinweise, die nur in Griechenland Sinn haben, nicht in Italien. Der Apostel wird gefeiert, weil er „das ganze Land" bekehrt und „h i e r" den Märtyrertod erlitten habe. Dieses Land sei aber dann dem „Irrtum" verfallen, womit auf das griechische Schisma angespielt wird. Rom und Byzanz hatten sich 1054 glaubensmäßig getrennt. Nach dem Vorstoß des Westens in Form der Kreuzzüge blieb Griechenland umstrittenes Gebiet, in das als dritte Macht auch die Türken eindrangen. Das lateinische Erzbistum Patras war in den 1420er Jahren ein letzter Überrest alter Herrlichkeit, der bald verlorengehen sollte. Nur dort, nicht in Amalfi, galt Vers 4 des Motetus:

. . . cum la passione et morte
che q u i portasti in croce in su lo olivo.

Der Text verweist also auf Patras. Aber wir können die Ereignisse genauer fassen und sogar dokumentarisch belegen. Ein stadtgeschichtliches Werk von Thomopoulos hatte mich, bereits vor Pirro, auf Erzbischof Pandolfo Malatesta aufmerksam gemacht. Von diesem wird mitgeteilt, daß er 1426 eine dem heiligen Andreas gewidmete Kirche auf der Akropolis von Patras wiederherstellen ließ [2]. Damit war sicherlich eine Kirchweihfeier verknüpft, die den Anlaß zu Dufays Motette geben konnte. Es bedarf also der Prüfung, ob die Nachricht authentisch ist.

Nun ließ Erzbischof Pandolfo auf der Akropolis von Patras am Burgportal sein Wappen einmeißeln, rechts und links davon eine Inschrift in griechischer

[1] Pirro, *Histoire*, S. 70.
[2] Stephanos N. Thomopoulos, *Ἱστορία τῆς πόλεως Πατρῶν*, Athen 1888, S. 322.

und lateinischer Sprache. Der Wortlaut findet sich in zwei Sammelwerken des 19. Jahrhunderts:

[Σ]ημεῖον αὐθέντου Πανδούλφου [κόη"]τ[ο]ς Μαλατέσ[α κ(αὶ)] μ(ητ)ρο-πολίτου παλαιῶν Πατρῶν [το]ῦ ἀνακαινίσαντος τόν τῆδε θεῖον ναόν τῷ χιλιοστῷ [τ]ετρ[ακ]ο[σι]οστῷ ε[ἰκ]οστῷ ἕκτῳ ἔτει.

Im Corpus Inscriptionum Graecarum (Bd. 4, 1859, Nr. 8776) fügte der Herausgeber hinzu: *Annus est ex aera Dionysiana post Chr. 1426, cuius usus per Latinos post captam Constantinopolin per Graeciam passim frequentari coeptus.*

Die lateinische Fassung, in schwer lesbaren gotischen Buchstaben, wurde vom Abschreiber folgendermaßen entziffert:

Insignum seu arma domum Pantulphi de Malatestis Archiepiscopi Patracensium aed'ficationis hoc Ecclesie MCCCCXXVI[1].

Daß hier Lesefehler vorliegen, ist ohne weiteres ersichtlich. An Stelle des sinnlosen *hoc* stand wohl *huius* mit Abkürzungsschleife, und statt des antiken *ae*, das 1426 noch nicht vorkommt, ist *re* oder etwas Ähnliches anzunehmen. Die lateinische Inschrift war zweifellos die genaue Übersetzung der griechischen und lautete demnach:

Insignum seu arma domini Pandulphi de Malatestis Archiepiscopi Patracensium reedificatoris huius Ecclesie MCCCCXXVI.

Aus den beiden Inschriften ergibt sich, daß Erzbischof Pandolfo Malatesta 1426 die Kirche auf der Akropolis von Patras wiederherstellen ließ und diesem Ereignis besondere Bedeutung zumaß. Da der Triplumtext *Cum tua doctrina* sich auf den Ort bezieht, wurde Dufays Motette *Apostolo glorioso* 1426 zur Kirchweihfeier in Patras geschaffen. Hiermit haben wir die Erklärung für den ungewöhnlichen Aufwand des Werkes. Es ist ein Gegenstück zur Motette *Nuper rosarum flores*, die 1436 zur Einweihung des Domes von Florenz geschrieben wurde. Ob der italienische Text der Kirchweihmotette *Apostolo glorioso* auf einen Wunsch des Auftraggebers Erzbischof Pandolfo zurückgeht oder von Dufay gewählt wurde, ist vorläufig unbekannt.

Was lehren uns die bisher behandelten Kompositionen über Dufays Verhältnis zum Hause Malatesta? Ein einzelnes Werk, für sich genommen, hätte keine Beweiskraft. Es könnte bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Rimini oder Pesaro entstanden sein, vielleicht auch auf Grund eines zufälligen Zusammentreffens an einem anderen Ort. Da es sich aber um drei Werke aus den Jahren 1420, 1423 und 1426 handelt, ist diese Vermutung nicht möglich. Wir müssen vielmehr mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Dufay sich in der Zeit von 1420 bis 1426 am Hofe der Malatesta befand.

[1] *Expéditionscientifique de Morée*, Section d'architecture, Bd. 3, Paris 1838, Taf. 85.

IV. Dufay am estensischen Hof (1437)

Im 15. und 16. Jahrhundert gehörte Ferrara, die Residenz der Markgrafen von Este, zu den wichtigsten Kulturstätten Italiens. Noch heute zeugen die Fresken im Palazzo Schifanoia, die Miniaturen zahlreicher Prachthandschriften, vor allem auch die Chorbücher der Biblioteca Estense in Modena, von der Musikliebe des markgräflichen, seit 1452 herzoglichen Hofes. Am Anfang der großen Zeit Ferraras steht Niccolo III. (1393–1441). Fast gleichaltrig mit dem Burgunderherzog Philipp dem Guten (1396–1467), unterhielt er Beziehungen zu dessen Hof, um von dort Musiker und Instrumente zu übernehmen. So ist bereits 1426 als Geschenk Philipps eine Sendung von vier Schalmeien, vier Krummhörnern und vier Flöten in den burgundischen Akten vermerkt[1].

Dufay muß mit Niccolo III. bekannt gewesen sein, denn er schrieb für ihn die Ballade *C'est bien raison*, gewiß zur Feier eines vom Markgrafen 1433 vermittelten Friedens[2]. Angesichts dieser Beziehung erschien es ratsam, eine Notiz in Valdrighis Werk über den estensischen Hof genauer zu prüfen. Sie bezieht sich auf eine Zahlung vom 6. Mai 1437; Empfänger war angeblich „Ginelino de fare", ein Mitglied der päpstlichen Kapelle[3]. Die Vermutung, daß der Name falsch gelesen sei, wurde durch eine Anfrage beim Staatsarchiv Modena bestätigt. Von dort erhielt ich den genauen Wortlaut aus dem Registerband 1436 bis 1438 der Camera Marchionale Estense (Nr. 4986/99, fol. 158 v):

Memoria a vui, Ugozone, de tute ordine del Segnore, de fare uno mandato ali factori che fazano mettere a mio conto ducati vinti doro, liquali el nostro prefato Segnore me ha facto dare a Guielmo de fait, cantadore in la capella del papa, liquali dinari ge ha donato el Segnore.

Item de mettere pure al mio conto ducati cinquantasei, liquali el Seg. re ha havuto contanti da mi numerati per lui de suo comandemento a malazisi suo camerlengo.

Vester michael de Benintendis scripsit.

Dufay war also Anfang Mai 1437 bei Markgraf Niccolo III. in Ferrara und erhielt von ihm 20 Golddukaten als Geschenk. Man darf annehmen, daß es sich hier um einen Besuch gehandelt hat. Bis zum Juni 1437 wird der Meister noch in den päpstlichen Sängerlisten geführt. Der Papst residierte 1436–37 in Bologna, wo mehrere Erlasse zugunsten Dufays ausgefertigt wurden, zuletzt noch am 21. März 1437 eine *Littera de fructibus*[4]. Von Bologna sind es knapp 50 km

---

[1] J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*, Straßburg 1939, S. 105.

[2] Stainer, *Dufay*, S. 3. – Anfang der Ballade bei H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam (1931–34), S. 193 f.

[3] L. Valdrighi, *Capelle, concerti e musiche di casa d'Este dal secolo XV al XVIII*, Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmesi, Serie III, Bd. 2, 1883-84, S. 437.

[4] Fr. X. Haberl, *Wilhelm Dufay*, VfMw 1, 1885, S. 459 = Bausteine für Musikgeschichte Bd. 1, Leipzig 1885, S. 63.

bis Ferrara. Ob die 20 Golddukaten, die der Meister erhielt, ein Geschenk oder die Vergütung für ein Werk waren, wissen wir nicht. Sie entsprachen wertmäßig etwa seinem Monatsgehalt als päpstlicher Sänger, das sich damals auf 5 Gulden belief.

Dufays Verkehr mit Niccolo III. war für sein Schaffen gewiß nicht so bedeutsam wie der Aufenthalt bei den Malatesta oder später seine Freundschaft mit Herzog Ludwig von Savoyen. Aber es ist wichtig, daß wir persönliche Beziehungen 1433 durch ein Auftragswerk, 1437 durch ein Dokument nachweisen können. In Modena befindet sich heute Cod. lat. 471, eine umfangreiche Motettensammlung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Sie stammt vom estensischen Hof und enthält vor allem Werke Dufays, darunter manches Unikum aus seiner mittleren Schaffenszeit. Es erhöht den Wert dieser Quelle, daß sie aus einem Kreise hervorgegangen ist, zu dem der Meister jahrelang persönliche Beziehungen unterhielt.

V. Motette „Magnanimae gentis" (1438)

Die Komposition wurde 1948 in GA 2 als Nr. 12 veröffentlicht. Es handelt sich um eine dreistimmige Tenormotette, deren Melodik auf die Zeit völliger Meisterschaft hindeutet. Merkwürdigerweise dient jedoch als Fundament ein einziger Cantus firmus-Tenor in isorhythmischer Langmensur. Es fehlt ein *Tenor secundus* oder *Contratenor,* wie er in jenen Jahren in der Regel hinzutritt, um die Harmonik beweglicher zu gestalten. So wirken die langgezogenen Fundamenttöne des Werkes altertümlich, und wir haben hier jedenfalls einen letzten Ausläufer der dreistimmigen isorhythmischen Tenormotette vor uns. Sonst herrscht in diesem Bereich schon damals nur noch Vierstimmigkeit[1].

Es ist also wichtig, das Datum der Motette genau zu bestimmen. Lagen vielleicht besondere Umstände vor, die man zur Erklärung des Geschilderten heranziehen muß? Der Text bietet gewisse Anhaltspunkte, da er sich auf eine politische Feier bezieht. Es handelt sich um ein Bündnis zwischen den Städten Bern und Freiburg, wie aus Vers 3–4 des Motetus hervorgeht:

O quando iungi potuisti, Berna, Friburgo,
quanta mali rabies impetuosa ruit.

Das Bündnis wurde von Savoyen unterstützt, und bei der Unterzeichnung des Vertrages waren jedenfalls zwei mit Namen genannte Vertreter des Herzogs anwesend:

. . . praeclara Sabaudia, pacis
auctrix, servatrix, foedera vestra probat;
praegenitum Ludovicum comitemque Philippum
cernitis: en magnum pondus amicitiae.

[1] H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon,* Leipzig 1950, S. 168 und 175.

Als Tenor dieser Motette wählte der Komponist sinngemäß den Anfang des Responsoriums *Haec est vera fraternitas.*

Das Werk stammt ohne Zweifel aus den Jahren, die Dufay am Hof des Herzogs von Savoyen verbracht hat. Wir kennen sein freundschaftliches Verhältnis zum Thronfolger Ludwig und wissen, daß er bei dessen Hochzeit mit Anna von Zypern, am 8. Februar 1434, Kapellmeister war[1]. In seine Heimat beurlaubt, empfing er bei der Rückkehr am 21. März 1435 das Gehalt für ein Jahr und wird in den Akten zunächst nicht mehr geführt. Erst 1437 erscheint sein Name von neuem, diesmal bis zum Frühjahr 1439[2]. Daraus darf man folgern, daß Dufay nach dem Ausscheiden aus der päpstlichen Kapelle im Juni 1437 zunächst nicht nach Cambrai, sondern nach Savoyen ging. Wie die sieben Jahre, die er dort laut Testament im ganzen verbracht hat, sich aufgliedern, ist uns bisher nicht bekannt. Auch wissen wir wenig über seine Tätigkeit und Stellung, da die Register der herzoglichen Kasse nicht erhalten sind. So läßt sich mit Sicherheit nur sagen, daß die Motette *Magnanimae gentis* nach dem Sommer 1437 entstanden sein muß.

Auf Grund einer Anfrage beim Freiburger Staatsarchiv schlug Ch. van den Borren das Jahr 1443 vor, weil damals ein Vertrag zwischen Bern und Freiburg abgeschlossen worden sei[3]. Für die Gesamtausgabe übernahm G. de Van den Hinweis, ohne darauf einzugehen, ob sich Ort und Zeit der Aufführung näher bestimmen lassen, und ob Unterlagen hierfür überhaupt vorhanden sind (GA 2, S. XXIX). Stilkritisch betrachtet, erscheint das Jahr 1443 von vornherein recht spät. Man müßte sich wundern, wenn damals noch eine Motette mit so altertümlichen Zügen entstanden wäre. Aber die Datierung trifft nicht zu.

Eine Anfrage beim Staatsarchiv Bern ergab, daß für 1443 ein Vertragsabschluß mit Freiburg nicht nachweisbar ist. Vielmehr entsandte die Stadt in jenem Jahr gemeinsam mit Freiburg 1400 Mann zum Schutze Savoyens gegen die plündernden Armagnaken. Das geschah auf Grund einer Zusage, die bereits fünf Jahre vorher gegeben war. Damals, am 3. Mai 1438, wurde der Vertrag unterzeichnet, auf den sich Dufays Motette bezieht. Er ist anscheinend nirgends registriert, denn die erhaltenen Ratsprotokolle beginnen erst später. Aber die Vorgänge lassen sich aus anderen Quellen mit Sicherheit erschließen. Ich bin Herrn Adjunkt E. Meyer vom Staatsarchiv Bern und Madame Jeanne Vignille vom Staatsarchiv Freiburg i. Ue. zu lebhaftem Dank verpflichtet, daß sie durch Nachforschung in den Rechnungsbüchern, auch durch Anfrage bei anderen Archiven, den zunächst hoffnungslosen Fall geklärt haben.

Betrachtet man die beiden Texte des Werkes, so besteht kein Zweifel, daß der Motetus an die Stadt Bern gerichtet ist. Sie wird in der zweiten Person angeredet,

---

[1] H. Besseler, *Die Entstehung der Posaune,* Acta mus. 22, 1950, S. 29.

[2] S. Cordero di Pamparato, *Guglielmo Dufay alla corte di Savoia,* Santa Cecilia 27, Turin 1925, S. 34.

[3] Ch. van den Borren, *Études sur le XV^e siècle musical,* Antwerpen 1941, S. 40. Weitere Literatur hierzu ist GA 2, S. XXIX, genannt.

als Verbündete Freiburgs. Demnach war die Aufführung nicht in Savoyen geplant, sondern in der Schweiz. Die beiden Vertreter des Herzogs reisten mindestens nach Bern, wahrscheinlich auch nach Freiburg. Wurde der Plan durchgeführt, dann befand sich in ihrem Gefolge Dufay mit seinen Musikern. Das wird nun von den Schweizer Rechnungsbüchern bestätigt. Man darf daher vermuten, daß der sinnlose Triplumanfang der Handschrift Modena lat. 471 entstellt ist:

Magnam me gentes laudes paciare, Minerua...

Ein italienischer Abschreiber hat vermutlich den ihm unverständlichen Stadtnamen *mi berna* in *minerua* geändert, so daß zu emendieren ist:

Magnanimae gentis laudes patiare, mi Berna,
augeat usque suum nuntia fama decus!

Da die Berner Ratsprotokolle fehlen, dient als Hauptbeleg die zufällig erhaltene Einladung Berns an Thun, sich an der Feier zu beteiligen (Staatsarchiv Thun):

„*Ir mogent wol haben vernommen, daß die durchluchtenden fürsten unser gnädigen hern der Prinz von Bemunt ouch sin bruder der graff von Jenff uff samstag nechst nach mittentag in unser statt kommen werdint. Die wir ouch mit aller wird und eren meinen zu empfahent als billich ist. Da begeren wir üch, ir wellent üwer gutte bottschaft uff den selben vor berürten tag bi uns in unser stat haben, die obgemelten heren ze empfachen. Des glich wir andren unser stetten haben geschriben. Do wüssent üch nach zu richtend, uff den fritag zu nacht oder aber an dem samstag in unser statt zu sind.*

Datum penultima die mensis aprilis anno domini etc. XXXVIII."

Die Einladung erging am 29. April 1438, so daß die Feier auf Samstag den 3. Mai fiel. Der *Prinz von Bemunt* (Piemont) war Ludwig von Savoyen, Dufays Freund. Er führte den Herzogstitel erst seit 1440, nachdem sein Vater Amadeus, zum Gegenpapst gewählt, endgültig darauf verzichtet hatte. Der *graff von Jenff* ist Ludwigs jüngerer Bruder Philipp, der bereits 1445 starb. Er führte seinen Titel seit 1434, da der Thronfolger Ludwig ihn damals gegen den Titel „Prinz von Piemont" eintauschte[1]. Genau diese beiden Namen nennt uns Dufays Motettentext: *praegenitum Ludovicum comitemque Philippum.*

Daß der Vertragsabschluß für den 3. Mai 1438 geplant war, steht also fest. Daß die Feier aber auch wirklich stattfand, bestätigen uns die Rechnungsbücher beider Städte. Der Berner „Seckelmeister" vermerkt am Ende des ersten Halbjahres 1438 (Staatsarchiv Bern):

„*Denne der kost, als die jungen herren von Safoy hie waren und min herren hießen für sie bezaln allen kosten, gebürt umb win, brot, fleisch, hünr, visch, eyer,*

[1] F. Hayward, *Histoire de la maison de Savoie*, Bd. 1, 1941, S. 260.

spetz, hertzen, klaret, hŏw, haber, smiden, sattlern, und alle andern dingen, in ein summe 1412 lb. 13ß 11 ϑ."

Gemessen an der sonstigen Rechnungsführung Berns bedeuten 1412 Pfund, die man für diesen Empfang auswarf, einen gewaltigen Betrag. Es muß also damals hoch hergegangen sein. In Freiburg trafen die Gäste Dienstag, den 6., ein und blieben bis Donnerstag, den 8. Mai. Auch dort ging es hoch her, denn die Abrechnung beansprucht in den Freiburger Stadtbüchern volle 9 Seiten. Aus zwei dieser Posten ersieht man, daß Herzog Ludwig in der Tat Sänger und Spielleute mitgebracht hatte (Compte du trésorier de Fribourg no. 71 b, fol. 60 und 62):

„*Pour les despens deis chantres dou seignour, encloz aultres despens et 8 lb. de chandeles, 36 s.*" – „*Eis menestre de monseignour le Prince, ordonne per Messeignours, 10 florins valent 14 lb. 5 s.*"

Demnach wurde Dufays Motette *Magnanimae gentis* zum Abschluß eines Bündnisvertrages zwischen Bern und Freiburg 1438 komponiert. Die Aufführung durch Sänger und Spielleute des Herzogs von Savoyen erfolgte am 3. Mai 1438 in Bern, die Wiederholung einige Tage später in Freiburg. Damit erklärt sich die eingangs erwähnte, für eine Festmusik solcher Art ungewöhnliche Dreistimmigkeit. Es dürften äußere Gründe gewesen sein, die zu dieser Beschränkung führten. Da man auf einer Reise musizierte, wurde das Werk wohl etwas anders angelegt als üblich.

Der hohe Betrag, den beide Städte für den Empfang auswarfen, sowie die Einzelheiten der Abrechnung lassen erkennen, daß eine solche Motette mit besonderem Aufwand vorgeführt wurde. Es handelte sich 1438 nicht um eine kirchliche Feier, sondern um einen politischen Festakt, dessen Ausgestaltung zweifellos dem Kapellmeister des Herzogs, also Dufay selbst oblag.

VI. Scherzmotette „Juvenis" (vor 1446)

Zu den seit langem bekannten Werken Dufays gehört eine seltsame Komposition für drei Stimmen, die Joh. Wolf 1904 herausgab, die Motette *Juvenis qui puellam*[1]. Erhalten ist nur ein Bruchstück. Schon im fünften Abschnitt *(Contra vos arguitur)* fehlt der Kontratenor, und gegen Ende verweist ein Kustos auf die verlorengegangene Fortsetzung, was in der Ausgabe beides nicht vermerkt ist.

Der Text befaßt sich in Form einer juristischen Disputation mit einem Jüngling, der ein noch nicht siebenjähriges Mädchen verführt und später deren Kusine geheiratet haben soll. Argumente und Gegenargumente werden vorgebracht, um den Fall im Sinne des kanonischen Rechtes zu klären. Leider fehlt uns der Schluß der Disputation, so daß man nicht weiß, wie das Ganze gemeint war. Ch. van den Borren gab eine sachkundige Besprechung, ohne der Ange-

[1] J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation*, Bd. 2/3, Leipzig 1904, Nr. 36.

legenheit Geschmack abzugewinnen[1]. Für ihn ist sie eine „fantaisie antimusicale", deren Kunstwert nicht ernsthaft erörtert werden kann. Sein Urteil umschreibt wohl den Eindruck, den der heutige Leser zunächst gewinnt. Man ist geneigt, das Werk zu den Verschrobenheiten jenes Zeitalters zu rechnen, die unserem Verständnis entrückt sind.

Immerhin wußte man, daß Dufay Beziehungen zum kanonischen Recht hatte und, nach Angabe des Grabsteins, den Grad eines *baccalarius in decretis* besaß. Zu den ungelösten Problemen der Biographie gehört vor allem, wann und wo das hiermit verknüpfte Universitätsstudium anzusetzen ist. Die Frühzeit scheidet aus, weil die erhaltenen Aktenstücke der 1420 er und 1430 er Jahre den Titel nicht kennen. Er begegnet zum erstenmal 1446, bei Dufays Ernennung zum Kanonikus an St. Waldetrudis in Mons. Schon van den Borren vermutete deshalb, das kanonistische Studium sei nach 1437, während des Aufenthaltes in Savoyen, anzusetzen. Irgendeine Verbindung mit der *Juvenis*-Motette wurde jedoch hierbei nicht erwogen, da man sie für ein Jugendwerk hielt[2].

Ist unsere Komposition tatsächlich ein Frühwerk? Die beiden Gründe, die van den Borren hierfür angibt, erweisen sich bei näherem Zusehen als nicht stichhaltig. Denn die einzige Handschrift, das Fragment München 3224 *(MüL)*, stammt keineswegs aus dem Anfang oder dem ersten Viertel des Jahrhunderts[3]. Unter den trümmerhaften Werken dort befinden sich nämlich zwei Motetten von Dunstable, die sonst nur aus jüngeren Quellen bekannt sind. Nach Ausweis des Werkvorrates kann *MüL* erst nach 1430 geschrieben worden sein[4]. Was aber die Verwendung des Fauxbourdonstils betrifft, so deutet sie ebenfalls nicht auf das erste Viertel des Jahrhunderts, sondern auf die Zeit nach 1430. Die *Juvenis*-Motette benutzt im dritten und siebenten Abschnitt den schematischen Fauxbourdon. Im ersten und zweiten Abschnitt erscheint bereits der auf einem Diskant-Tenor-Klanggerüst beruhende akkordliche Satz, den Dufay erst in den 1430 er Jahren durchgestaltet hat[5]. Die Komposition begnügt sich mit verhältnismäßig bescheidenen Mitteln, zeigt jedoch neben dem klanglich reifen Satz auch eine Melodik und Rhythmik, die an den Zeitraum von etwa 1435–40 denken lassen.

So steht stilistisch nichts im Wege, das Werk mit Dufays Aufenthalt in Savoyen seit 1437 in Verbindung zu bringen. Aber gibt es irgendeinen Hinweis, daß er dort kanonisches Recht studiert hat? Als geschichtliche Tatsache wissen wir, daß Herzog Ludwig, Dufays Freund, 1436 die ehemalige Turiner Universität von Savigliano wieder nach Turin verlegte und persönlich besonders um die Ju-

---

[1] VAN DEN BORREN, *Dufay*, S. 178 ff.
[2] VAN DEN BORREN, *Dufay*, S. 49.
[3] WOLF, *Mensural-Notation*, Bd. 1, S. 189.
[4] H. BESSELER, *Studien zur Musik des Mittelalters, I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts*, AfMw 7, 1925, S. 235 f.
[5] BESSELER, *Bourdon*, S. 165 f.

risprudenz bemüht war[1]. 1446 veröffentlichte der Rechtsprofessor Johannes de Grassis, als *monarcha utriusque juris* gerühmt, eine *Lectura in decretum,* die er auf Veranlassung des Herzogs gehalten hatte[2]. 1439 erhielt der Hofmusiker Adam Grand, *magister puerorum capelle,* vom Herzog 10 Gulden zum Erwerb kanonistischer Schriften[3]. Diese Notiz ist besonders wichtig, da sie in die unmittelbare Nähe Dufays führt. Wenn sein wichtigster Mitarbeiter, der Magister puerorum, 1439 mit kanonischem Recht beschäftigt war, dann darf man mit einiger Sicherheit schließen, daß auch Dufay selbst in jenen Jahren sein Studium an der Turiner Universität absolvierte. Eine Anfrage beim Staatsarchiv Turin sollte zeigen, ob und wann der Meister immatrikuliert war. Leider kam die Antwort, daß der betreffende Teil der Universitätsakten 1942 durch Kriegseinwirkung vernichtet wurde.

So fehlt in diesem Falle die Bestätigung durch ein Dokument. Aber es gibt noch ein anderes Zeugnis, nämlich die bisher unbeachtete Überschrift der *Juvenis*-Motette. Sie lautet nicht *Guilelmus du fay,* wie J. Wolf an drei Stellen seines Buches angibt[4]. Vielmehr steht im Fragment *MüL* über dem ersten System von f. 105 v in Minuskelschrift:

decretalis Guill(el)mus du fay.

Bei Du Cange wird *decretalis* erklärt als: *juris canonici professor.* Das Wort bedeutete wohl generell einen Lehrer im kanonischen Recht. Dufay war nicht *professor,* sondern nur *baccalarius,* wie für 1446 eine Urkunde des Kapitels von St. Waldetrudis in Mons bezeugt[5]. Nach dem Gebrauch der Universität Bologna bedeutete *baccalarius in decretis* ein vom Rektor erteiltes Recht, nach vierjährigem Hören über einen *titulus,* nach fünf Jahren über ein ganzes *decretale* zu „lesen". In Turin galt vermutlich eine ähnliche Bestimmung. Nimmt man an, daß Dufay nach dem Ausscheiden aus der päpstlichen Kapelle (Juli 1437) nach Savoyen ging und die Universität besuchte, so war das vierjährige Studium 1441 beendet. Die *Juvenis*-Motette könnte also bereits 1441 entstanden sein; jedenfalls liegt sie vor 1446. An ihrem Zusammenhang mit Dufays kanonistischen Studien ist ein Zweifel nicht mehr möglich.

Aber wie erklärt sich der höchst sonderbare, bizarre Text? Man geht wohl nicht fehl, wenn man ihn humoristisch auffaßt und mit den an der mittelalterlichen Universität beliebten *Quaestiones quodlibeticae* in Verbindung bringt. Das waren Vorträge, in denen der übliche Vorlesungsstil bei besonderen Gelegenheiten, etwa zur Fastnachtszeit oder bei einer Doktorfeier, parodiert und verulkt

---

[1] T. Vallauri, *Storia delle università degli studi del Piemonte,* Bd. 1, 1845.

[2] Th. Klette, *Johannes Herrgot und Johannes Marius Philelphus in Turin,* Bonn 1898.

[3] Cordero di Pamparato, *Guglielmo Dufay,* S. 20 b–21 a.

[4] Wolf, *Mensural-Notation,* Bd. 1, S. 190; Bd. 2, S. 56; Bd. 3, S. 86.

[5] L. Devillers, *Chartes du chapitre de Sainte-Waudru à Mons,* Bd. 3, Brüssel 1908, S. 231, Nr. 1249.

wurde[1]. An der Universität Heidelberg las man beispielsweise im 15. Jahrhundert „quodlibetisch" über Themen wie *De fide concubinarum in sacerdotes* oder *De fide meretricum in suos amatores*. Hier haben wir das Gegenstück zur Dufayschen Disputation über den Fall des „noch nicht siebenjährigen Mädchens". Die *puella nondum septennis* ist übrigens ein wohlbekannter Topos, der schon in einer Dichtung des 12. Jahrhunderts begegnet. Da es sich dort um eine St. Martial-Handschrift mit geistlichem Werkvorrat handelt, wird das Auftreten des Themas auch bei einem Kanonikus wie Dufay nicht verwundern[2].

Die Scherzmotette *Juvenis qui puellam* dürfte damit erklärt sein. Herzog Ludwig von Savoyen förderte aus persönlicher Vorliebe die juristisch-kanonistische Ausbildung seiner Musiker, wie das Geschenk vom Jahre 1439 an den Magister puerorum Adam Grand beweist. In diesem Kreise besaß der neue *baccala ius* Dufay eine sachkundige Zuhörerschaft, als er, vermutlich zu Anfang der 1440er Jahre, sei es bei der Doktorfeier oder einem anderen Anlaß, den sorgsam in Musik gesetzten „quodlibetischen" Unsinn erklingen ließ. Die Komposition gehört also zum Kapitel „Humor in der Musik", wahrscheinlich als der früheste bisher bekannte Beitrag.

VII. Zur Chronologie der Messen

Um die Ordinariumszyklen Dufays chronologisch zu ordnen, standen bisher nur zwei gesicherte Daten zur Verfügung. 1463 kopierte Simon Mellet für die Kathedrale von Cambrai die Messe *Ecce ancilla domini,* und im selben Jahre begegnet in den Rechnungsbüchern die *Missa Caput*. Da die erhaltenen vierstimmigen Tenormessen einander ähnlich sind und eine geschlossene Gruppe bilden, entstand hierdurch der Eindruck, sie gehörten sämtlich der Spätzeit des Meisters an, etwa den 1460er Jahren. Die Jugendmessen waren von so anderer Art, daß von dort offenbar kein Weg zu den Spätwerken führte. Auch erschien die Echtheit eines frühen dreistimmigen Zyklus, der als Nr. 866 und 1102–1105 im Kodex Trient 90 überliefert ist, zweifelhaft. So kam G. de Van zu der Ansicht, von Dufays Messen sei nur noch wenig vorhanden, und dieses wenige zerfalle in zwei Gruppen, die durch mindestens 20 Jahre voneinander getrennt seien (GA 3, S. II).

Was die erwähnte Trienter Messe betrifft, so zeigt sie einen reiferen Stil als die beiden Frühwerke in Faszikel 3 und 4 der Gesamtausgabe. Sie würde daher den Abstand der beiden Werkgruppen verringern, wenn sie echt wäre. Nun erscheint in Dufays Testament unter anderem eine *Missa sancti Anthonii de Padua* und eine *Missa sancti Anthonii Viennensis*. Beide galten bisher für verloren. Es blieb unbeachtet, daß Tinctoris im Proportionale, Buch III, Kapitel 2 und 6, je einen

[1] Fr. Zarncke, *Aufsätze und Reden zur Cultur- und Zeitgeschichte,* Leipzig 1898, S. 9–14.

[2] H. Spanke, *Ein unveröffentlichtes lateinisches Liebeslied,* Speculum 5, 1930, 431 ff.

Abschnitt aus dem Gloria und Credo *de sancto Anthonio* von Dufay zitiert[1]. Beide Stellen sind identisch mit den entsprechenden Abschnitten der Trienter Messe, so daß ihre Echtheit nunmehr feststeht. Aber welche der beiden Antonius-Messen ist es? Hier leistet ein anderes Zitat Hilfe. Giovanni Spataro verweist um 1532 in einem Briefe an Pietro Aron auf mehrere Stellen im Gloria von Dufays *Missa de sancto Antonio de Padoa*. Da keines dieser Zitate im Trienter Gloria vorkommt, darf man schließen, daß uns in Trient 90 Dufays *Missa sancti Antonii Viennensis* vorliegt.

Der Abstand der beiden Messengruppen verringert sich also auf der einen Seite durch ein Werk älteren Stils, das bereits der reifen Meisterzeit angehört und noch von Tinctoris zitiert wurde. Auf der anderen Seite verringert sich der Abstand dadurch, daß auch die Tenormessen bei genauerem Zusehen Unterschiede zeigen, die man nur mit einem Entwicklungszeitraum von vielen Jahren erklären kann. An der Spitze dieser Gruppe steht wohl die *Missa Caput*. Da ihr Cantus firmus aus England stammt, dürfte sie die Verbindung mit der englischen Tenor-Meßkomposition der 1430er Jahre herstellen, vermutlich in der Form, daß Dufay den Tenor einer verlorenen englischen *Caput*-Messe benutzte[2]. So erklärt sich der auffällige Wortlaut der Notiz in den Rechnungsbüchern der Kathedrale von Cambrai: *les kyriels de le messe caput c(ontenan)t 2 feulles*. Demnach kopierte man 1463 das Kyrie der *Caput*-Messe in einem besonderen Arbeitsgang. Vielleicht hatte Dufay an Stelle des uns bekannten zweiteiligen Kyrie ein liturgisch korrektes mit drei Teilen komponiert, das wir nicht mehr besitzen. Vielleicht fehlte jedoch ursprünglich das Kyrie ganz, wie es bei englischen Messen die Regel ist, und wurde 1463 hinzugefügt. Wie dem auch sein mag – daß die Messe damals vorhanden war, steht fest. Man darf annehmen, daß sie schon seit mindestens 20 Jahren existierte.

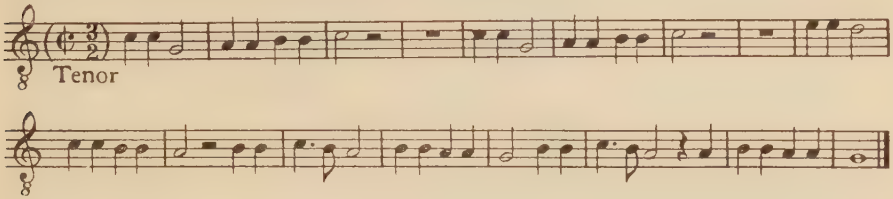
Reicht aber Dufays *Missa Caput* bis in die Zeit um 1440 zurück, dann ergibt sich für die Chronologie der Spätwerke genügend Spielraum. Ihren Abschluß bildet gewiß die Messe *Ave regina caelorum*, eine Altersschöpfung von einmaliger Größe. Sie kann frühestens 1464 entstanden sein, da ihr eine vierstimmige Marienantiphon aus jenem Jahre zugrunde liegt. So wäre ein Zeitraum von 20 bis 25 Jahren anzunehmen, der Dufays vierstimmige Tenormessen umspannt und ihre Stilgegensätze befriedigend zu erklären gestattet. Dieser Ansatz macht es möglich, auch ein bisher unbekanntes Werk einzubeziehen. Es handelt sich um die vierstimmige Messe *La mort de Saint Gothard* im Chorbuch Modena lat. 456. Sie steht dort ohne Autornamen, entspricht jedoch in allen Einzelheiten so genau dem reifen Messenstil Dufays und ist von so hohem künstlerischem Wert,

[1] Coussemaker, *Scriptores*, Bd. 4, S. 171 b und 176 b. Der Nachweis zu allen Einzelangaben des vorliegenden Kapitels findet sich im Vorwort des neuen Messenbandes der Dufay-Gesamtausgabe (GA III, S. I ff.).

[2] Zu der Literatur, die GA III, S. III genannt ist, kommt neuerdings noch der Artikel von M. F. Bukofzer, *Caput redivivum: a new source for Dufay's Missa Caput*, Journal of the American Musicological Society 4, 1951, 97 ff.

daß wohl kein anderer Komponist um 1450 in Frage kommt, als Dufay selbst. Der Tenor enthält eine Melodie weltlichen Ursprungs, deren Töne teils in Langmensur, teils in freier Figuration auftreten. Zum Schluß der Messe, im Agnus dei III, wird unverkennbar, daß hier ein Volkslied im Spiel ist. Der betreffende Abschnitt lautet:

Messe *La mort de Saint Gothard*, Agnus dei III



Obwohl die Echtheit der Messe *La mort de Saint Gothard* quellenmäßig noch nicht feststeht, wird man das Werk jedenfalls unter Vorbehalt berücksichtigen, wenn man Dufays Gesamtentwicklung verfolgen will. Am nächsten verwandt ist es mit der schon länger bekannten Messe *Se la face ay pale,* die vermutlich um 1450 entstand (GA III). Der Meister griff also nach der *Missa Caput,* die einen lateinisch-gregorianischen Tenor benutzt, bald auch zum weltlichen Cantus firmus. Das führte über die Gewohnheit der Engländer hinaus und fand auf dem Kontinent Anklang. Auch die *L'homme armé*-Messe verwendet einen solchen Tenor, dürfte jedoch wegen des abweichenden Stils einige Jahre jünger sein (GA III). Wiederum deutlich abgetrennt ist die Gruppe der beiden Alterswerke, die durch Stilverwandtschaft und ähnliche Einzelzüge verknüpft sind: *Ecce ancilla domini* vom Jahre 1463, sowie die Messe *Ave regina caelorum,* die 1464 oder später entstanden sein muß (GA III). Die Begründung des hier Dargelegten findet sich im neuesten Bande der Dufay-Ausgabe (GA III, S. III bis VII).

Insgesamt besitzen wir von Dufay mindestens acht, wahrscheinlich sogar neun Meßzyklen. Sie durchziehen seine Schaffenszeit von der italienischen Frühstufe bis zur Vollendung des Altersstils in Cambrai. Zu Beginn des vorliegenden Beitrages wurde dargelegt, daß Dufays *Missa sancti Jacobi* (GA 4) zwischen 1426 und 1428 anzusetzen ist, weil sie zum erstenmal den Einfluß der Engländer verrät. Die dreistimmige *Missa sine nomine* (GA 3) muß noch älter sein, denn hier fehlt jener Einfluß ganz, während neben der Tradition des Nordens auch italienische Züge greifbar sind. Das Werk entstammt gewiß der italienischen Frühzeit 1420–1426; vermutlich liegt es dem Ende dieses Zeitraumes näher als dem Anfang. Ebenso sicher ist aber Dufays oben besprochene *Missa sancti Antonii Viennensis* jünger als die St. Jakobsmesse. Man wird sie wohl erst nach 1430 anzusetzen haben.

Im allgemeinen dürfte die chronologische Folge der neun Messen durch Stilmerkmale gesichert sein. Als authentisches Datum besitzen wir nur die Jahres-

zahl 1463, wie zu Beginn des Kapitels erwähnt. Fügt man die aus anderen Gründen erschlossenen Zeitansätze in Klammern hinzu, dann ergibt sich folgendes Gesamtbild:

Missa sine nomine
Missa sancti Jacobi . . . . . (um 1426–28)
Missa sancti Antonii Viennensis

(Vierstimmige Tenormessen:)

Missa *Caput* . . . . . (um 1440)
(Missa *La mort de Saint Gothard*)
Missa *Se la face ay pale* . . . . . (um 1450)
Missa *L'homme armé*
(Neues?) Kyrie zur Missa *Caput* 1463
Missa *Ecce ancilla domini* 1463
Missa *Ave regina caelorum* . . . . . (1464 oder später)

Durch Verbindung von Stilkritik und biographischen Tatsachen ist somit erreicht, daß Dufays Messen nicht mehr als *disjecta membra* zu betrachten sind, auf deren Ordnung man besser verzichtet. Die jetzt erzielte Chronologie läßt sich mit dem sonstigen Schaffen ohne Mühe in Einklang bringen. Ergänzt man sie durch die gut gesicherte Folge der Motetten, dann ergibt sich das Gerüst einer Gesamtchronologie, wie sie zur Beurteilung von Dufays Werk unentbehrlich ist.

Besetzung und Klangstruktur in den Werken von Josquin des Prez

von

HELMUTH OSTHOFF

Der Stil polyphoner Musik ist wesentlich bedingt durch die Art der Besetzung. Zahl und Art der Stimmen entscheiden nicht nur über Spannweite, Lagerung, Dichtigkeit und Farbe des Klanges, sondern schaffen unterschiedliche Bedingungen für die Entfaltung des linearen und harmonikalen Elements. Der Wechsel der Stile in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts geht Hand in Hand mit dem Wandel der Besetzungsnormen. Empfing die Klangstruktur der Musik im Zeitalter Dufays ihr besonderes Gepräge durch die Bevorzugung und spezifische Handhabung einer dreistimmigen Satztechnik, so war die Musik des Josquin-Zeitalters wesentlich an die Vierstimmigkeit gebunden, während der spätere in Palestrina, Lasso und den beiden Gabrieli gipfelnde Chorstil nicht denkbar ist ohne die sukzessive Vergrößerung des Stimmenverbandes in den verschiedensten Kombinationen bis zur ausgebildeten Polychorie hin. Die ständige Vergrößerung des Klangkörpers führte zu einer Abschwächung des linearen Prinzips und förderte die Herausbildung eines Stils, der in teilweise manieristischer Verflachung nur noch den Schein echter Polyphonie wahrte.

Herbert Birtner wies in seinem grundlegenden Aufsatz „Renaissance und Klassik in der Musik“ [1] mit Nachdruck darauf hin, daß die Vierstimmigkeit ein Grundelement der von Glarean als „ars perfecta“ bezeichneten Musik Josquins bilde. Die Begründung Glareans erfolgt allerdings nicht von der technisch-ästhetischen Seite aus, sondern der Humanist entscheidet die Frage im Geiste der Naturphilosophie der Renaissance mit dem Satz: „Ex quatuor vocibus, tanquam ex quatuor elementis, corpus mixtum fit pulcherrimo naturae munere.“ Birtner gab die innersachliche Begründung, wenn er feststellte: „Das Ideal des vollkommenen Ausgleichs der Teile realisiert sich in der Vierstimmigkeit am reinsten. Jede weitere Stimme ist unter diesem Gesichtspunkt kein wesentlich Neues: sie ist Verdoppelung, bestenfalls die Hinzufügung eines Nicht-Essentiellen . . .“ Andererseits wurde von Birtner nicht übersehen, daß Josquin ebenso wie auch Heinrich Isaac die Besetzung häufig über die Vierstimmigkeit hinaus erweitert. Diesem scheinbaren Widerspruch begegnete er mit dem Hin-

[1] *Theodor Kroyer-Festschrift,* Regensburg 1933.

weis, daß die Vermehrung der Stimmen hier im allgemeinen einen durchaus anderen Sinn habe: „Josquins Chorklang gelangt zu ‚klassischer' Geschlossenheit durch die Synthese von in sich selbständigen Teilen. Die Einheit des Gesamtklanges ist ihm dabei nicht vorgegeben. Sie ist zwar nicht zufälliges Ergebnis, aber auch nicht primär konzipiert. D. h. der ‚Klang an sich' hat keinen selbständigen Wert. Er ist bis ins letzte strukturgebunden . . . In diesem Einswerden von Struktur und Klang beruht seine Klassizität." Mit dieser Formulierung zog Birtner einen scharfen Trennungsstrich zwischen dem durch Josquin repräsentierten Stil und den später durchbrechenden Tendenzen, wie sie sich am gültigsten in Palestrinas Werken spiegeln. „Bei Palestrina hingegen", sagt Birtner, „gelangt der Klang zum Selbstwert. Seine 5-, 6- und 7-Stimmigkeit steht im Dienste klanglicher Ausgestaltung . . . Musikalische Substanz und Klang befinden sich nicht mehr im Zustand des Gleichgewichts."

Die nachfolgenden Untersuchungen haben das Ziel, diesen Fragen in bezug auf Josquins Kunst tiefer nachzugehen. Sie wollen einen Überblick über die Besetzungsverhältnisse in den verschiedenen Gattungsbereichen seines Werkes geben und den Zusammenhängen zwischen Besetzung und musikalischer Gestaltung vor allem bei Überschreiten der Vierstimmigkeit in geschlossenen Sätzen bzw. getrennten Teilen größerer Werke nachspüren. Dabei wird auch die Frage von Bedeutung sein, ob zwischen den Besetzungsformen und der chronologischen Struktur des Gesamtwerks ein tieferer Zusammenhang besteht oder nicht[1]. Denn es ist wichtig zu wissen, ob etwa die Werke mit größerer Besetzung vorwiegend einer späteren Schaffensstufe angehören und mit den Entwicklungstendenzen nach Josquin innerlich verknüpft sind[2], oder ob dem zeitlichen Moment keine grundsätzliche Bedeutung für diese Frage zukommt.

I. Messen

Im 16. Jahrhundert sind 19 Messen Josquins gedruckt worden, die von der Forschung als echt betrachtet werden. Im Druck liegen ferner – abgesehen von theoretischen Beispielen, Kontrafakten u. a. – verschiedene Einzelsätze in Petruccis „Fragmenta Missarum" von 1505 vor[3]. Dazu kommt eine stattliche Reihe nur handschriftlich überlieferter Messen und Messen-Einzelsätze, für

[1] Entsprechend meinem Referat auf dem Utrechter Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft 1952 *(Zur Echtheitsfrage und Chronologie bei Josquins Werken)* nehme ich für die frühe Schaffensphase die Zeit bis um 1485, für den mittleren Stil die Zeit von etwa 1485–1505, für den Spätstil die von etwa 1505–1521 an. In dem genannten Vortrag wurden die Stilkriterien dargelegt, die für die chronologische Bestimmung der Werke in Betracht kommen.

[2] In Birtners Aufsatz heißt es (S. 45): „Auch bei Josquin, wie bei Isaac, weist die Sechsstimmigkeit auf Tendenzen, die außerhalb des Rahmens klassischer Gestaltung liegen."

[3] Eine *Missa ferialis* (Kyrie, Sanctus, Agnus), ein Gloria, fünf Credo und zwei Sanctus.

welche eine abschließende Untersuchung und Klärung der Echtheitsfrage noch aussteht.

Alle gedruckten Werke sind prinzipiell vierstimmig, doch gibt es nur wenige Messen darunter *(Una musque de Buscaya* und *D'ung aultre amer),* die keine interne Abweichung von dieser Besetzung zeigen. Am weitaus häufigsten ist bei geschlossenen Teilen die Reduzierung bis zur Zwei- und Dreistimmigkeit, sehr viel seltener die Potenzierung der Stimmen bis zu fünf und sechs. Die Kyrie-Sätze sind mit Ausnahme der Missa *Di dadi* vierstimmig. Bei allen anderen Teilen des Ordinarium – selten im Gloria und Credo, sehr häufig dagegen im Sanctus (Pleni sunt coeli), Benedictus und Agnus Dei – kommt ein Wechsel der Besetzung vor. Die typischen Stellen für Duos und Trios sind das Pleni sunt coeli, das Benedictus und Agnus II. Demgegenüber bilden zwei- und dreistimmige geschlossene Abschnitte des Gloria und Credo Ausnahmen. Doch zeigt ein Vergleich der einzelnen Werke, daß der Komponist kein bestimmtes Schema hat und die Variabilität meistens noch durch die wechselnde Mischung der Stimmcharaktere steigert. Geschlossene fünfstimmige Teile enthalten die Missa *Mater Patris* (Agnus III) sowie vor allem die Missa *de Beata Virgine* (das ganze Credo, Sanctus, Agnus I und II). Die Sechsstimmigkeit wird dagegen jeweils beschränkt auf das Agnus III der Messen *L'homme armé sexti toni, Hercules Dux Ferrariae, Malheur me bat* und *Da pacem.* In diesen vier Fällen erkennt man die Absicht, dem Schlußpfeiler der Messe durch Ausweitung des Stimmenverbandes einen besonderen Akzent zu verleihen. Die Satzstruktur der mehr als vierstimmigen Teile zeigt jedoch, daß – mit Ausnahme des Agnus III von *Mater Patris* – überall gewichtige Kanon-Konstruktionen vorliegen, die Steigerung der Stimmenzahl also mit einer besonderen kontrapunktischen Konzeption zusammenhängt. Nirgendwo besteht, wie vor allem die Schlüsse erkennen lassen, die Neigung, den größeren Stimmenapparat zur Entfaltung primär klanglicher Wirkungen auszunutzen. Verhältnismäßig selten wirken alle Stimmen gleichzeitig, und ihre Zusammenballung ist fast stets das Ergebnis rein linearer Vorgänge. Ausgesprochen homophone Stellen – im Sinne des Contrapunctus simplex – sind verhältnismäßig selten (ausgedehnter kommen sie z. B. in der Missa *Mater Patris* vor); wo sie aber auftreten, herrscht bezeichnenderweise fast ausnahmslos die normale Vierstimmigkeit. Die Fünfstimmigkeit des Agnus III der Missa *Mater Patris* erklärt sich durch eine besondere Gegebenheit: Josquin übernahm für diesen Teil mit geringfügigen Abweichungen das imitative Stimmengerüst seiner Vorlage, der dreistimmigen Motette *Mater Patris* von A. Brumel und beschränkte sich auf die Hinzufügung des freigebildeten Alt und Baß. So fügt sich auch dieser Fall der allgemeinen Linie ein.

Die Missa *Mater Patris* bietet zugleich das Beispiel einer Ad aequales-Besetzung für tiefe Stimmen (ohne Diskantisten), was in diesem Falle mit der entsprechenden Besetzung der Vorlage (Brumel) zusammenhängt. Als tiefe Ad aequales-Messen dürfen außerdem wohl betrachtet werden *L'homme armé sexti*

toni (Umfang des Superius: e- c'') und *Di dadi* (Superius: g-c'' bei überwiegend tiefer Lage).

Von den nur in Handschriften unter Josquins Namen überlieferten Messen besitzen die auf Josquins vierstimmiger Motette *Missus est Gabriel angelus* fußende Missa *Missus est angelus* (4 st.)[1] und die Missa *Allez regrectz* (4 st.)[2] nur zwei- und dreistimmige geschlossene Teile, während die Missa *Quem dicunt homines* (4 st.)[3] dem zweistimmigen Agnus II ein fünfstimmiges Agnus III folgen läßt. Eine Sonderstellung nimmt das in einem Leidener Chorbuch stehende, aus 14 Teilen bestehende sechsstimmige *Requiem*[4] ein. Wenn seine Echtheit angenommen werden darf, wäre es, soweit sich bisher übersehen läßt, die einzige Messe Josquins, welche auf die prinzipielle Vierstimmigkeit verzichtet. Das Werk wurde sicher für die Totenfeier einer hochgestellten Person geschrieben. Da es sich um eine ausgesprochene Kanonmesse handelt, besteht auch hier ein Zusammenhang zwischen der Besetzung und einer besonderen linear-konstruktiven Konzeption[5].

II. Motetten

Weitaus differenzierter liegen die Besetzungsverhältnisse bei den Motetten. Über 70 vierstimmigen Werken stehen hier etwa 40 zu fünf bzw. sechs Stimmen mit einem ungefähr gleichen Anteil gegenüber. Sonderfälle geringstimmiger Anlage sind *Ave verum corpus* (2–3 st.)[6], *Domine, non secundum* (2–4 st.)[7] und *Ave maris stella* (3–4 st.)[8], während die höchsten Stimmenzahlen von dem zwölfstimmigen *Inviolata, integra et casta es, Maria* und dem achtstimmigen *Lugebat David Absalon* erreicht werden.

Nicht selten begegnen die gleichen Texte in Kompositionen von abweichender Besetzung. So gibt es für das *Ave verum* neben der zwei- bis dreistimmigen Fassung eine solche zu fünf Stimmen[9], beide offenbar frühe Arbeiten. Von den

---

[1] Rostock, Univ. Bibl., Ms mus. 40.

[2] Jena, Univ.-Bibl., Cod. mus. 21.

[3] Mailand, Ambrosiana, Ms. mus. E 46.

[4] Leiden, Gemeente-archief, Ms. 863.

[5] Das Werk ist nicht identisch mit dem von P. Wagner in seiner *Geschichte der Messe I*, 1913, S. 161 f., beschriebenen Introitus „Requiem aeternam". Peter Wagner bezieht sich dabei auf ein Stück des Forkel-Sonnleithnerschen Denkmälerbandes, welches offenbar identisch ist mit dem anonymen vierstimmigen „Requiem aeternam" in Petruccis *Motetti* C. 1504. Diese Komposition wurde aus bisher nicht aufgeklärten Gründen schon von Forkel, später auch von Ambros und Eitner mit Josquin in Verbindung gebracht. A. Smijers hat dieselbe in die Gesamtausgabe nicht aufgenommen.

[6] Ges.-Ausg., Motetten, Nr. 12.

[7] Ges.-Ausg., Motetten, N. 13.

[8] Rom, Sist., Ms. 15.

[9] Urdruck: *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum* . . . 1545 Augsburg (Ulhardus), Nr. 10.

zwei Bearbeitungen des *Inviolata, integra et casta es* ist die zwölfstimmige[1] ein charakteristisches Frühwerk, während die fünfstimmige[2] auf der Grenze von frühem und mittlerem Stil liegt. Außer dem berühmten *Salve regina* zu fünf[3] liegt noch ein anderes zu vier Stimmen[4] vor, und für den Psalm 129 *De profundis* sind sogar drei Bearbeitungen überliefert, von denen die beiden vierstimmigen[5] in die mittlere Zeit fallen dürften, während das für eine besondere Totenfeier geschriebene fünfstimmige Werk[6] sicherlich zu Josquins späten Arbeiten gehört.

Die vierstimmigen Motetten stehen ganz überwiegend im Zeichen des durchimitierenden Satzes. Daneben spielt die Cantus firmus-Technik eine erhebliche Rolle. Beispiele für strengen Kanonsatz[7] sind jedoch verhältnismäßig selten. Typisch sind dagegen C. f.-Satz und strenge Kanon-Technik für die fünf- und sechsstimmigen Werke. Von 16 untersuchten fünfstimmigen Motetten erwiesen sich sieben als C. f.-Motetten, fünf als Kanon-Motetten (darunter das fünfstimmige *De profundis* mit Tripelkanon), während nur vier einer so streng konstruktiven Anlage entbehrten. Noch schärfer tritt der Zusammenhang zwischen gesteigerter Besetzung und konstruktiver Konzeption bei den sechsstimmigen Werken hervor. Unter vierzehn herangezogenen Motetten wiesen fünf C. f.-Anlage und neun streng durchgeführte Kanons auf. Dem Stilbefund nach gehören davon die Motetten mit C. f.-Struktur fast ausschließlich dem frühen und mittleren Stil an, während die Kanon-Motetten zwar ebenfalls überwiegend in diese beiden Stilperioden fallen, aber auch unter den späten Arbeiten noch eine ansehnliche Gruppe bilden. Soweit es sich bei diesen Werken um mehrteilige Motetten handelt, erstreckt sich das konstruktive Prinzip (C. f. bzw. Kanon) in der Regel auf sämtliche Teile. Ausnahmen bilden die sechsstimmigen Motetten *Benedicta es coelorum Regina*[8], *Pater noster*[9] und *Responsum acceperat Simeon*[10]. Bei der ersteren umfaßt das Kanon-Obligo nur die größere erste Hälfte von pars I, im zweiten Falle bleibt der Kanon beschränkt auf das „Ave Maria" (pars II), während das dreiteilige *Responsum acceperat* bei

---

[1] Kassel, Landesbibl., 4. Ms. mus. 38.

[2] Ges.-Ausg., Mot., Nr. 42.

[3] Urdruck: *Motetti libro primo*, 1521 Venedig (Antiquus), Nr. 1.

[4] Rom, Sist., Ms. 24.

[5] I. Mixolydisch. Urdruck: *Tom. II psalmorum select.*, 1539 Nürnberg, Nr. 30. – II. Phrygisch, tiefe Ad aequales-Besetzung. Urdruck: *Liber select. cantionum*, 1520 Augsburg.

[6] Urdruck: *Libro secundo* . . . (ohne nähere Bezeichnung, wahrscheinlich ein Antiquus-Druck) in Bologna, Conservatorio, nur Altus, Nr. 14. – Handschriftlich: Rom, Sist., Ms. 38; Kassel, Landesbibliothek, 4. Ms. mus. 24.

[7] Z. B. *Alma Redemptoris Mater* (Ges.-Ausg., Mot., Nr. 38) und der letzte Teil des *Magnificat quarti toni* (Rom, Sist., Ms. 44).

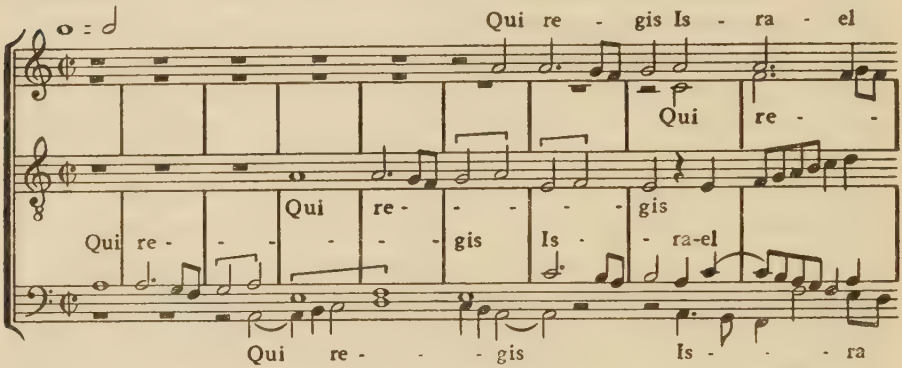
[8] Urdruck: *Liber select. cantionum*, 1520 Augsburg.

[9] Urdruck: *Novum et insigne opus musicum*, 1537 Nürnberg (Ott).

[10] Urdruck: *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, 1545 Augsburg (Ulhardus).

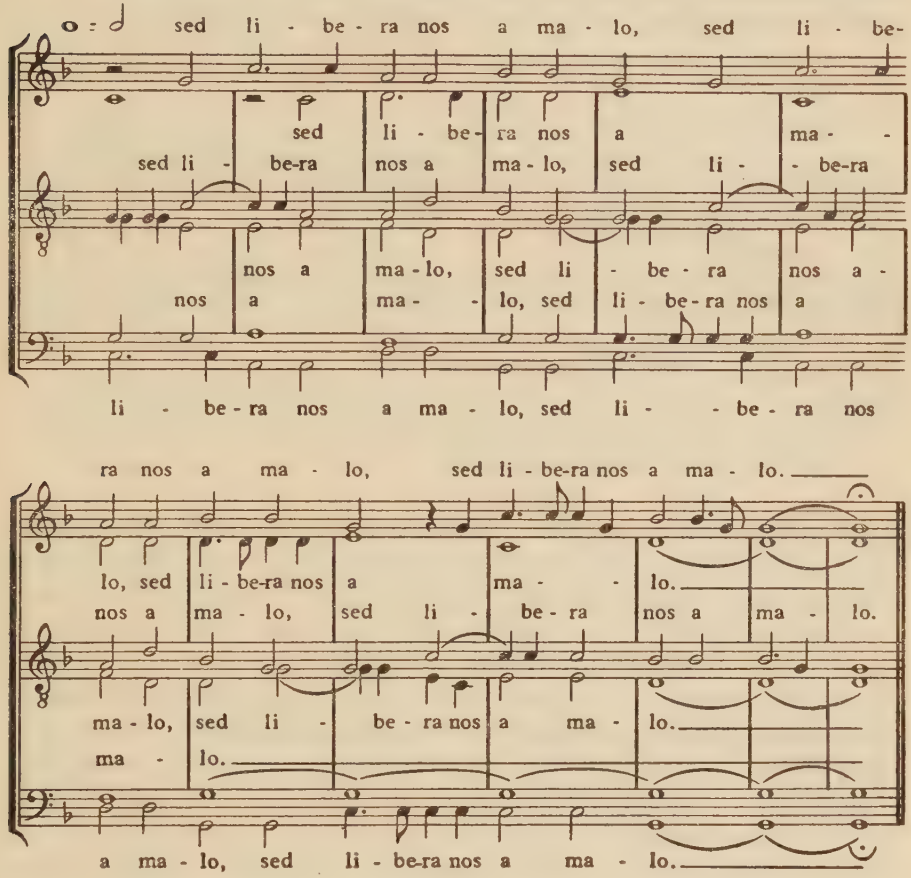
dreistimmiger Anlage des Mittelteils die Kanon-Technik auf die Ecksätze beschränkt.

Die fünfstimmigen Motetten o h n e C. f.- und Kanonstruktur repräsentieren alle drei Stilphasen. Das frühe zweiteilige *Nesciens Mater Virgo*[1] – Ambros betont die Nähe zu Ockeghem – umfaßt 125 Mensuraltakte, doch verdichten sich die Stimmen bei streng linearer Führung nur in etwa 50 Takten transitorisch zur Fünfstimmigkeit. Die längste derartige Stelle (11 Takte) ist der Schluß des ersten Teils. Fünfstimmige akkordische Partien fehlen gänzlich. Die ausgesparte Fünfstimmigkeit der Psalm-Motette *Qui regis Israel*[2], welche der mittleren Stilphase angehören dürfte, möge der Anfang verdeutlichen:



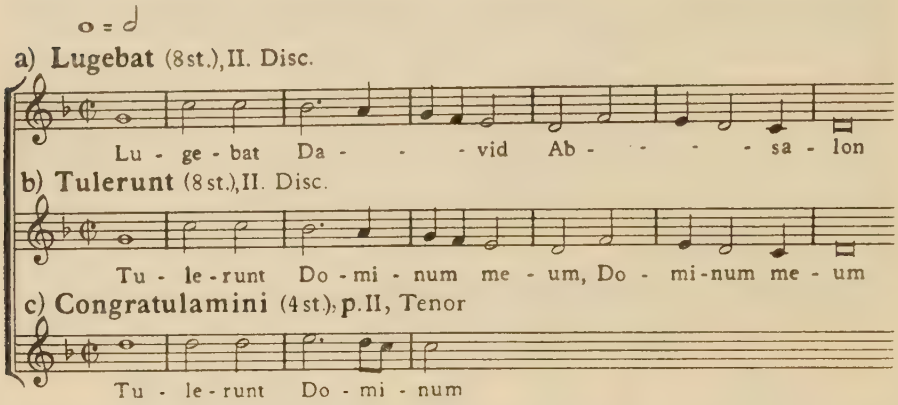
Alle Charakteristika des Spätstils zeigen die beiden Psalm-Motetten *Beati quorum remissae*[3] und *Cantate Domino canticum*[4]. Bei der ersteren prägt sich der transitorische Charakter der Fünfstimmigkeit darin aus, daß bei elf von insgesamt einundzwanzig Stellen die Fünfstimmigkeit nicht über ein bis zwei Takte hinausgeht. Andererseits enthält das Werk auch einige recht ausgedehnte fünfstimmige Partien, so in pars I, Takt 74 ff. eine solche von 31 Takten, bei welcher der kompakte Satz nur spärliche Auflockerung erfährt. Die klangliche Konzentration ist in diesem Falle vom Text bedingt, ist ein Beispiel der theologischen Exegese des Meisters, welche die wichtige, Bekenntnis und Vergebung der Sünden betreffende Stelle „Confitebor adversum me iniustitiam meam Domino, et tu remisisti impietatem peccati mei" mit Nachdruck hervorhebt. Die Motette *Cantate Domino,* der Ambros den „undefinibeln Zug des Genies" nachrühmt, bezeichnet mit der sechsstimmigen Motetten-Trias *Videte omnes populi*[5] – *Christus mortuus est* – *Sic Deus dilexit mundum* und dem *Pater noster* Höhepunkte im Spätschaffen Josquins, bei denen das klanglich-harmonikale Element die

[1] *Cantiones septem, sex et quinque vocum,* 1545 Augsburg (Kriesstein).
[2] Urdruck: *Tom. primus psalmorum select.,* 1538 Nürnberg (Petrejus).
[3] Urdruck: *Tom. primus psalmorum select.,* 1538 Nürnberg.
[4] *Tom. secundus psalmorum select.,* 1553 Nürnberg (Montanus).
[5] Auch mit dem wohl nicht originalen Text „Haec dicit Dominus".

linearen Bezüge überflutet und bei aller Schwere und Herbheit der musikalischen Sprache schon Gestaltungstendenzen des späten 16. Jahrhunderts vorweggenommen werden. Als Beispiel dieses Stils sei der Schluß des ersten Teils des *Pater noster* hier eingerückt:

Ein Paradigma für diese harmonikale Klangverdichtung ist vor allem auch das achtstimmige, lange ohne Grund angezweifelte *Lugebat David Absalon*[1], für dessen Echtheit nur Hugo Leichtentritt in seiner „Geschichte der Motette" eintrat. In meinem Utrechter Kongreßreferat wies ich schon darauf hin, daß das bisher für echt geltende *Tulerunt Dominum*[2] eine Umtextierung des ersten Teils von *Lugebat* darstellt. Die in Josquins Motetten seltene Bogenform A-B-A steht bei *Lugebat*, im Gegensatz zu *Tulerunt*, in sinnvollem Zusammenhang mit der Struktur des Textes. Auch das Wort-Ton-Verhältnis ist bei *Lugebat* unvergleich-

[1] *Thesaurus musicus* (I), 1564 Nürnberg (Montanus).
[2] *Evangelia Dominicorum et Festorum*, 1554 Nürnberg (Montanus).

lich besser als bei *Tulerunt*. Die Zeile „Lugebat David Absalon" paßt sich organisch dem ersten großen Melodiebogen an, während dieser bei *Tulerunt* durch Wortwiederholung zerrissen wird. Man vergleiche, wie Josquin im zweiten Teil der echten Motette *Congratulamini*[1] den Text „Tulerunt Dominum" komponiert hat, wie er seiner Gewohnheit entsprechend hier bei „Dominum" die Linie ansteigen läßt, während sie in dem Torso bei diesem Worte fällt:



Auch beachte man in den Takten 26–41 das zweitönige, durch Pausen abgesetzte, oft wiederholte Motiv, welches nur bei *Lugebat*, zu dem Schmerzensruf „Heu me", seinen Sinn empfängt (bei *Tulerunt* auf „dicunt"). Auch die Frage, was Josquin veranlaßt haben mag, den Stoff zweimal zu gestalten – *Absalon fili mi* (4 st.) liegt dasselbe Motiv zugrunde – ist nicht schwer zu beantworten. Wir wiesen schon darauf hin, daß mehrfache Vertonungen des gleichen Textes bei Josquin nicht selten sind, und gehen wohl kaum fehl mit der Annahme, daß diese beiden David-Klagen über stark umgeformte Bibelstellen Ausdrucksexperimente im Sinne der ‚Musica reservata' waren und für kirchliche Zwecke nicht in Betracht kamen. Während *Absalon fili mi* den Affekt mit einer für die Zeit beispiellos kühnen tonartlichen Erweiterung darstellt, versucht *Lugebat* dasselbe mit dem großen Aufgebot von acht realen Stimmen. *Lugebat* zeigt zwar keine systematisch abgegrenzten Chorgruppen, wohl aber das fortgesetzte Sich-Überschneiden wechselnder Verbände, wobei den linearen Impulsen immer noch ein gewisser Spielraum verbleibt. Geballte Akkordmassen Note gegen Note fehlen so gut wie gänzlich, aber unbestreitbar entfernt dieser Stil sich weit von dem Ebenmaß der vierstimmigen Werke und steht dem „polyphonierenden", alfrescohaften Stil der Spätniederländer und Venezianer schon sehr nahe.

Eine gänzlich andere Konzeption liegt dem zwölfstimmigen *Inviolata* zugrunde. Hans Heugel, Kapellmeister des Landgräflichen Hofes zu Kassel, trug

[1] *Novum et insigne opus musicum*, 1537 Nürnberg (Ott).

das Werk um 1535 in sechs Stimmbücher[1] ein, die in ihrem älteren Teil weitere Stücke mit starker Besetzung von Pierre de la Rue, Ludwig Senfl, Heugel selbst und anderen Komponisten enthalten. Die intrikate Rhythmik, der häkelige Duktus der Stimmen, die Verwendung der Unterterzklausel u. a. lassen das kurze Stück als eine sehr frühe Arbeit erscheinen. Mit dem schon erwähnten fünfstimmigen *Inviolata* hat sie die Kernmelodie und die ionische Tonart gemein, während die Taktart differiert[2]. Die formale Anlage zeige das folgende Schema:

I. Tricinium in hoher Lage (Disc. I, Cantus III u. IV) Melodie in der Oberstimme, Takt 1–10	Inviolata, integra et casta es, Maria, quae caeli porta fulgida es effecta.
II. Quatricinium in mittlerer Lage (Disc. II, Alt. I u. II, Ten.) Melodie von der zweiten zur ersten Stimme aufsteigend, T. 11 bis 18	O mater alma Christi carissima, suscipe pia laudum praeconia.
III. Quatricinium in tiefer Lage (Alt. III, Bass. I–III) Melodie in der Oberstimme, T. 19–26	Nostra ut pura pectora sint et corpora. [Quae nunc] flagitant devota.
VI. Zwölfst. Tutti mit C. f. des Tenors „O Maria flos virginum", T. 27–48	Tua per precata dulcisona nobis concedas veniam per saecula. O benigna, o regina, o Maria, quae sola inviolata permansisti.

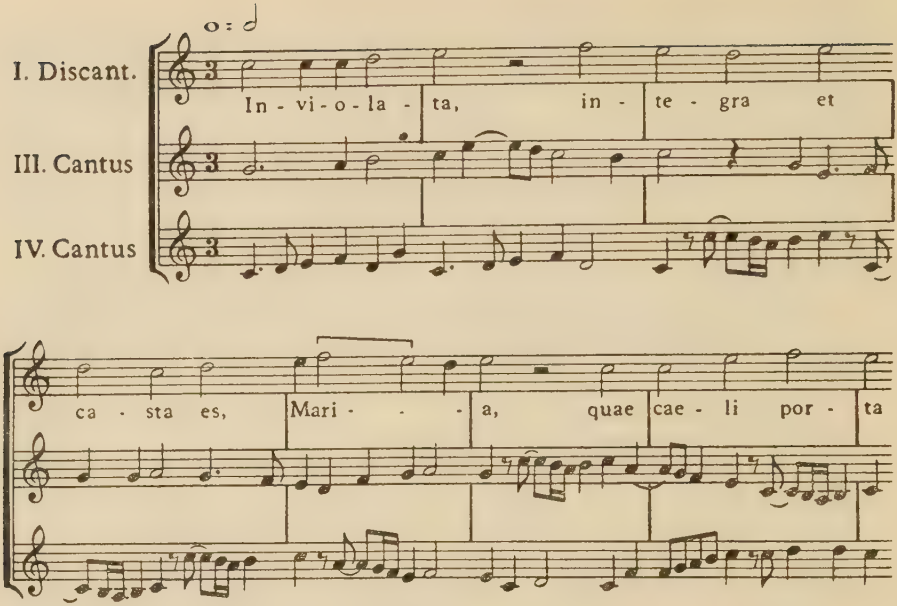
Der Komponist operiert hier mit systematisch differenzierten und abgegrenzten Klanggruppen. Es ist ausgesprochene Polychorie, wenn das hohe Tricinium durch ein Quatricinium in mittlerer, dieses wieder durch vier andere Stimmen in tiefer Lage abgelöst wird und wenn dann schlagartig das zwölfstimmige Tutti einfällt. Rein technisch betrachtet erscheint das als raffinierte Vorbereitung einer gewaltigen Klangentfaltung, in Wirklichkeit dürfte sich jedoch bei dieser Konzeption eine religiöse Vorstellung – die zur Menschheit sich herabneigende Gottesmutter? – oder religiöse Zahlenmystik zum musikalischen Symbol verdichtet haben, wie überhaupt das artistische Element in Josquins Kunst wesentlich im Sinne eines „Ad majorem Dei gloriam" interpretiert werden muß. Heugel hat vollständigen Text nur den drei Oberstimmen, dem ersten Alt und einer weiteren Stimme in Tenorlage unterlegt, während bei den übrigen Stimmen der Text nach wenigen Worten abbricht. War die Vorlage lückenhaft oder hielt er die vollständige Textierung für undurchführbar? Schon die Unterstimmen des eröffnenden Triciniums mit ihren spielmännischen Floskeln wecken stärksten Zweifel an ihrer Vokalität[3]:

---

[1] Kassel, Landesbibl., 4. Ms. mus. 38.

[2] Das zwölfstimmige *Inviolata* steht im tempus perfectum, das fünfstimmige im tempus imperfectum diminutum.

[3] Da in der Quelle die Unterstimme nur bis zum vierten Takte Text besitzt, die textierte Mittelstimme aber den gleichen instrumentalen, mit der vokalen Oberstimme scharf kontrastierenden Duktus zeigt, ist auf Textierung beider Stimmen im Beispiel verzichtet worden.



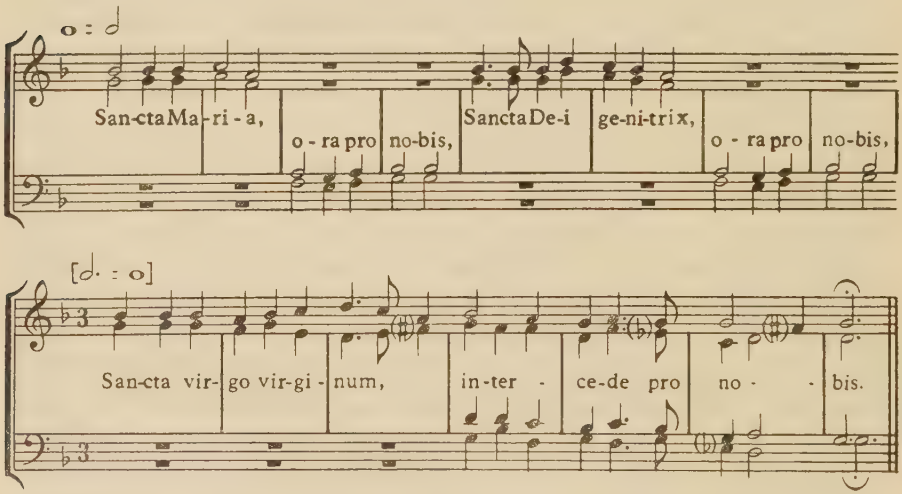
Vokal erscheinen in den ersten drei Abschnitten nur die Stimmenteile mit der Kernmelodie, während im Tutti alle Stimmen, mit Ausnahme des Tenors als C. f.-Träger, mehr instrumentalen als vokalen Charakter zeigen: ein wirres, unübersichtliches Stimmengewoge, das den in Longen schreitenden Tenor als Achse umbrandet. Diese richtungslose Klangentfaltung, die im Grunde doch nichts primär Klangliches an sich hat, scheint eine eindeutige Antwort auf die Frage nach der realen Besetzung ebenso auszuschließen, wie die riesenhaften Kanons zu 24 Stimmen (Josquin) und 36 Stimmen (anonym), welche Anfang und Schluß des Tonus tertius psalmorum von 1542 (Petrejus) bilden. Vermutlich war der Josquin zugeschriebene Kanon, welcher in zahlreichen Quellen eine sehr unterschiedliche, aber durchweg gewaltsam wirkende Textierung mit Psalm 90 *Qui habitat* aufweist, ursprünglich ebenso textlos, wie seine Kanons *Ave Sanctissima Virgo* (5 st.), *O dulcis amica* („cuiusvis toni", 6 st.) und der oben genannte 36-stimmige Riesenkanon, der als kontrapunktisches Virtuosenstück Ockeghems gilt. Es liegt nahe, auch das zwölfstimmige *Inviolata* als eine rein ideelle, nicht für praktische Zwecke bestimmt gewesene Konzeption aufzufassen.

Über Josquins zweifellos frühe Motette *In illo tempore stetit Jesus* (6 st.) mit dem Motto-Tenor „Et ecce terrae motus" – der auch Brumels zwölfstimmiger Messe *Et ecce terrae* zugrunde liegt – sagt Ambros: „Die ganze gewaltige Komposition ist auf den kirchlichen Cantus firmus gebaut. Diesen Cantus firmus singt die sechste Stimme ... in überaus langatmigen Noten; natürlich ist nicht entfernt möglich oder beabsichtigt, daß der Hörer Text und Melodie durch

die bewegten anderen Stimmen . . . hindurch erkenne . . . Es genügte ihm und seinem Gewissen, seinen reichen Wunderbau von Tönen auf diesem Fundamente ruhend zu wissen; daß es selbst nicht weiter kenntlich wurde, kümmerte ihn so wenig, als es einen Dombaumeister kümmert, wenn der . . . in seinem Pfeilerwalde Wandelnde der unterirdischen Gewölbe nicht denkt, in denen doch Alles, was er sieht, seine Stütze findet." Mit diesen Sätzen hat Ambros eine charakteristische Seite von Josquins Kunst unübertrefflich gekennzeichnet. Entscheidend ist für Josquins Gestaltungsweise die spirituelle Vorstellung und das dafür gesetzte musikalische Symbol. Die Frage der Hörbarkeit des Symbols spielt für ihn keine Rolle. Es genügt sein Vorhandensein und seine auf die musikalische Gesamtanlage sich auswirkende Funktion. Josquins Musik erscheint von diesem Standpunkt betrachtet als eine sich nur dem Auge, dem forschenden Blick in ihren verborgenen geistig-konstruktiven Ideen enthüllende Kunst. Wie sehr das Wesen dieser Musik im Ideellen gründet, lehrt die Art der C. f.- und Kanontechnik. Bei der Kanon-Motette *Alma Redemptoris mater* (G. A., Mot., Nr. 38) und dem letzten Teil des *Magnificat quarti toni* sind bezeichnenderweise die mittleren bzw. tiefsten Stimmen durch das Obligo verknüpft. Von 26 verglichenen C. f.- und Kanonmotetten zu mehr als vier Stimmen liegt bei 19 die Kernweise ebenfalls in mittleren oder tiefen Stimmen. Dabei sind die betreffenden Stimmen vielfach Träger eines Motto-Textes, der infolge der tiefen Lage und starken Besetzung nicht hörbar wird. Nur etwa der vierte Teil dieser Motetten besitzt eine C. f.- oder Kanonlage, bei der wenigstens teilweise die Kernmelodie und ihr Text hervortreten können. Das gilt für das berühmte und weit verbreitete *Praeter rerum seriem* (6 st.)[1], bei welcher der C. f. nicht nur in der Oberstimme, sondern auch im Tenor trotz der überaus verwickelten Stimmführung streckenweise zur Geltung kommt. Das dritte *De profundis* (5 st.) beteiligt den Diskant an seinem Tripelkanon und läßt so die Melodie deutlich werden. Einen ähnlichen Fall bietet *Virgo salutiferi* (5 st.)[2] mit der Koppelung von Superius und Secunda vox (Tenor) über „Ave Maria". Das sehr späte Einfallen dieser Stimmen – *Virgo salutiferi* verläuft bis Takt 40 dreistimmig – ist von unüberhörbarer Wirkung. Das *Benedicta es coelorum Regina* (6 st.), ein Meisterwerk der mittleren Zeit, zeigt eine entsprechende Anlage bei dem Kanon des ersten Teils. Auch *Veni, Sancte Spiritus* (6 st.)[3] beteiligt die Oberstimme an dem Gerüst seines Doppelkanons, ohne daß freilich auch nur auf kurze Strecken hin die kunstvolle Konstruktion sich deutlicher aus dem Stimmengeflecht heraushebt. Den seltenen Fall eines ganz freiliegenden Kanons bietet dagegen die sechsstimmige Motette *O virgo prudentissima*[4], eine bedeutende Schöpfung wohl der mittleren Zeit. In dieser Komposition, die einen sehr ausgesparten,

[1] Ges.-Ausg., Mot., Nr. 33.
[2] Ges.-Ausg., Mot., Nr. 35.
[3] Urdruck: *Novum et insigne opus musicum,* 1537 Nürnberg.
[4] Urdruck: *Lib. selecct.ant.,* 1520 Augsburg.

häufig zweistimmigen Satz zeigt, entstehen die wenigen klanglichen Verdichtungen nur durch das fallweise Hinzukommen der beiden Kanonstimmen. Dadurch, daß im ersten Teil bei der Stelle „Tu stella maris" die Gegenstimmen schweigen, kommt hier der Kanon voll zur Geltung; aber es bleibt auch innerhalb dieses Werkes eine Ausnahme. Überwiegend schenkt Josquin dem Gesichtspunkt der realen Wirkung in seinen C. f.- und Kanonmotetten keinerlei Beachtung. Das gilt für Arbeiten aus allen Schaffensstufen bis zu späten Meisterwerken wie der großartigen Motetten-Trias *Videte omnes populi*[1] – *Christus mortuus est*[2] – *Sic Deus dilexit mundum*[2], deren tiefliegender Motto-Kanon „Circumdederunt me gemitus mortis" usw. in der dichten, dunkel getönten Klangmasse für das Ohr völlig verschwindet.

Die fünf- und sechsstimmigen Motetten lassen immer wieder erkennen, daß die Steigerung der Besetzung nur eine Modifizierung, nicht eine grundsätzliche Veränderung jenes Satzstils bedeutet, der das Bild der vierstimmigen Motetten beherrscht, und es ist bezeichnend, daß diejenigen Satztechniken, die man als Vorstufen der späteren Mehrchörigkeit betrachten kann, sich weitaus am schärfsten und häufigsten in den vierstimmigen Motetten ausprägen. Hier vor allem finden wir die für Josquin charakteristische Gruppendialektik, sei es nach Art der „paarigen" Imitation mit gleichen oder verschiedenen Themen, in Echo-Manier oder im Wechsel von Halb- und Vollchören, meist echt kontrapunktisch, seltener in jener einfachen homophonen Art, wie sie etwa der Schluß des fünften Teils von *Vultum tuum deprecabantur*[3] zeigt:

[1] Urdruck: *Novum et insigne opus musicum,* 1537 Nürnberg (mit dem Text „Haec dicit Dominus"). Mit dem Text „Videte" in Bologna, Liceo Musicale, Ms. R 142 (nur Tenor). Vgl. dazu M. Van Crevel, *Adrianus Petit Coclico,* 1940, S. 103–134.

[2] *Thesaurus musici tomus tertius,* 1564 Nürnberg (Montanus).

[3] Ges.-Ausg., Mot., Nr. 24.

Im Unterschied zu den Messen ist interner Wechsel der Besetzung bei mehrteiligen Motetten selten. Beispiele dafür bieten die schon genannten Sätze *Ave verum corpus* (2–3 st.), *Domine, non secundum* (2–4 st.) und *Ave maris stella* (3–4 st.), weiterhin die frühe vierstimmige Motette *Gloria, laus et honor* [1] (Teil V dreistimmig), das im Stil verwandte vierstimmige *Magnificat tertii toni* [2] (mit dreist. „Fecit potentiam" und „Sicut locutus est"), das vierstimmige *Paratum cor meum* [3] mit Trio-Mittelsatz sowie die sechsstimmigen Motetten *Benedicta es* und *Responsum acceperat* mit zwei- bzw. dreistimmigem Mittelteil.

Auch der Ad aequales-Satz für tiefe Stimmen beschränkt sich auf verhältnismäßig wenige vierstimmige Motetten des mittleren und späten Stils, wie *Alma Redemptoris mater* [4], das zweite *De profundis* (phrygisch), *Domine, ne in furore* [5] und *O Domine Jesu Christe* [6]. Auch *Qui habitat* [7] (4 st.), *Qui regis Israel* [8] (5 st.) und *Judica me, Deus* [9] (4 st.) darf man wegen der tiefliegenden Oberstimmen dieser Gruppe vielleicht beizählen. Ferner spricht manches dafür, daß die vierstimmige Reservata-Motette *Absalon fili mi* [10] ursprünglich für tiefe Stimmen ad aequales bestimmt war. Zwar erscheint sie in dem Urdruck von Kriesstein mit hoher Chiavette (Oberstimme bis a''), doch bietet – ein seltener Fall – eine Londoner Handschrift [11] das Stück in einer gänzlich anderen Lage, nämlich eine None tiefer mit der generellen Vorzeichnung von B und Es für die beiden Oberstimmen, B, Es und As für den Tenor und B, Es, As und Des für den Baß [12]. Die tiefe Lage würde hier sehr gut dem düsteren Charakter des Textes entsprechen und damit schon in der Besetzung dem Ganzen einen symbolischen Zug verleihen.

III. Weltliche Werke

Der weltliche Sektor im Gesamtwerk des Meisters ist gekennzeichnet durch eine außerordentliche Vielfalt der konstituierenden Faktoren und darin – für diese Generation franko-niederländischer Meister – nur mit dem weltlichen Schaffen eines Heinrich Isaac vergleichbar. Der Buntheit der Texte, an denen das Französische, Italienische und Lateinische Anteil haben, entspricht die Mannigfaltigkeit der musikalischen Gestaltung. Zudem stehen hier neben rein vokalen Sätzen nicht wenige Stücke, die nach ihrem Stil als instrumentale oder

[1] *Sec. tom. novi operis musici 6, 5 et 4 voc,* 1538 Nürnberg (Ott).
[2] Tübingen, Univ.-Bibl., Berliner Handschriften, Mus. ms. 40021.
[3] Urdruck: *Tom. sec. psalmorum select,* 1539 Nürnberg (Petrejus).
[4] Ges.-Ausg., Mot., Nr. 38.
[5] Ges.-Ausg., Mot., Nr. 39.
[6] Ges.-Ausg., Mot., Nr. 10.
[7] Urdruck: *Novum et insigne opus musicum,* 1537 Nürnberg.
[8] [9] Urdruck: *Tom. primus psalmorum select.,* 1538 Nürnberg.
[10] Urdruck: *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones,* 1540 Augsburg.
[11] Brit. Mus., Royal 8 G VII.
[12] Vgl. Edward E. Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet.,* New York 1946.

gemischt vokal-instrumentale Konzeptionen erscheinen. Wir schließen uns im Folgenden in bezug auf die Echtheitsfrage dem Ergebnis der Untersuchungen Helmuth Reiffensteins[1] an und scheiden als fraglich oder unecht aus: *O venus bant* (3 st.), *Que vous madame* (3 st.), *Cueurs desolez* (4 st.), *Incessament mon povre cueur* (5 st.), *Madame helas* (3 st.), *En l'hombre d'ung buissonet* (4 st.) und *Cent mille regretz* (5 st.).

Wie stark sich die Besetzungsverhältnisse von dem für die Messen und Motetten gewonnenen Bilde unterscheiden, wird daraus ersichtlich, daß etwa ein Viertel der Sätze noch die für das 15. Jahrhundert charakteristische Dreistimmigkeit zeigt, daß die Vierstimmigkeit auf knapp ein Drittel der Kompositionen beschränkt bleibt, fünf- und sechsstimmige Besetzung dagegen bei weit über einem Drittel vorliegt. Für die drei- und vierstimmigen Stücke ergibt sich ein besonderes Problem insofern, als ein erheblicher Teil der Sätze nur mit Textmarke auftritt und die Frage nach der vokalen oder instrumentalen Bestimmung aufwirft. Textlosigkeit legt zunächst nur die Annahme nahe, daß die betreffende Fassung instrumentalen Zwecken gedient hat, beweist aber noch nicht, daß der Satz von Anfang an diese Bestimmung besaß. Nur wenn das Stilbild eindeutige Merkmale instrumentaler Konzeption aufweist, kann die Komposition als Spielstück (Carmen) gelten. Andererseits bildet auch eine durchtextierte Fassung noch keine Gewähr dafür, daß sie dem Urbild entspricht; denn die Applizierung des Textes kann von fremder Hand vorgenommen sein.

Unter den dreistimmigen Sätzen bilden eine Gruppe für sich die fünf vollständig textierten (bisher noch nicht edierten) Chansons in dem 1536 zu Venedig erschienenen Anticho-Druck „La Courone et Fleur des Chansons a troys". Nach dem Stilbild handelt es sich um frühe Arbeiten mit teilweise recht unscharfem Wort-Ton-Verhältnis, doch besteht trotz mancher „Instrumentalismen" kein Grund, an der Authentizität der Fassungen zu zweifeln. Die Sätze *Si i'ay perdu mon amy* und *Si ia voye Marion* haben tiefe Ad aequales-Besetzung. Die Mehrzahl aller übrigen dreistimmigen Stücke ist nur mit Textmarke überliefert. Davon sind unzweifelhaft Instrumentalsätze *La Bernardina*[2] und *Fantasie*[3]. Ihrem Stil kommen nahe *Fortuna dum gran tempo*[4], *La plus des plus*[5], *Cela sans plus*[6] und *Forsseulement*[7], während die lückenhaft textierten Sätze *Fortune d'estranges plumaige – Pauper sum ego*[8] und *Mes pensées*[9] ebenso wie die nur eine Textmarke tragenden Stücke *Je nose plus*[10], *Nay bien norise tans*[11] und

[1] *Die weltlichen Werke des Josquin des Prez*, Diss. Frankfurt a. M. 1952 (ungedruckt).

[2] Urdruck: *Canti C*, 1503. Neudruck bei A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, 1931, Nr. 62 b.

[3] Nur in Handschriften; Neudruck in J. Wolfs *Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit*, 1926.

[4–6] Urdruck: *Odhecaton*, 1501; Neuausgabe von H. Hewitt u. I. Pope, 1946.

[7] Urdruck: *Trium vocum carmina*, 1538; Neudruck: Obrecht-Gesamtausgabe (J. Wolf), Weltliche Werke.

[8–11] Nur handschriftlich überliefert.

Qui belles amours[1] im Duktus der Stimmen vokales Gepräge zeigen. Unter den Trizinien, die wohl alle als frühe Arbeiten betrachtet werden dürfen, befinden sich demnach reine Vokalchansons, ausgesprochene Instrumentalstücke und Kompositionen, deren Klassifizierung fraglich bleibt.

Die Problematik der vokalen bzw. instrumentalen Interpretation erstreckt sich in unvermindertem Grade bis in die Gruppe der vierstimmigen Sätze. Nahezu vereinzelt erscheint unter den Chansons die ebenmäßige Vokalität des offenbar späten *Mille regretz*[2]. Erheblich geringere Schärfe zeigt das Wort-Ton-Verhältnis bei *Plus nulz regretz*[3] und *Plus n'estes ma maistresse*[4]; der allgemeine Stilcharakter (vor allem die Verwendung der Unterterzklausel) weist beide Chansons der mittleren Stilphase zu. Auch das vollständig textierte *Vivrai-je en telle paine*[5] mag derselben Zeit angehören. Reine Vokalsätze sind die in den Bereich der Frottole fallenden Stücke *El grillo è buon cantore*[6], *In te, Domine, speravi per trovar pietà*[7] und *Scaramella va alla guerra*[8]. Ferner muß hier das von Ambros ohne ersichtlichen Grund angezweifelte *Dulces exuviae*[9] genannt werden, das Musterbeispiel einer weltlichen Reservata-Motette über den Klagegesang der sterbenden Dido aus Vergils „Aeneis", einen Text, den auch Josquins Zeitgenossen J. Verbonnet, M. de Orto und J. Mouton sowie von Späteren A. Willaert und O. di Lasso komponiert haben. Alle anderen Sätze tragen nur Textmarken oder begegnen in einzelnen Quellen mit originalfremdem Text. Nur wenige davon, wie etwa der schöne Satz *Belle pour l'amour*[10], zeigen durchweg vokale Faktur, ohne daß damit die Frage der Klassifizierung entschieden wäre. Bei anderen Kompositionen besitzt jeweils nur ein Stimmenpaar vokalen Charakter, was an gemischte vokal-instrumentale Besetzung denken läßt, so *Adieu mes amours*[11] (Unterstimmen), *De tous biens*[12] (Oberstimmen) und *Comment peult hauer ioye*[13] (Oberst. und Tenor). Unzweifelhaft instrumentale Sätze sind *Vive le roy*[14], das Schering als Bläser-Quatricium deutete, und *A l'heure que je vous*[15]. Auch der Satz *Le villain*[16] weist eine mehr instrumentale Diktion auf,

[1] Nur handschriftlich überliefert.
[2] Ges.-Ausg., Weltl. Werke, Nr. 24.
[3] Dsgl. Nr. 29.
[4] Dsgl. Nr. 30.
[5] Cambrai, Ms. 124.
[6] *Frottole, libro tertio,* 1504 (Petrucci); Neudruck: Schering, a. a. O., Nr. 71.
[7] *Frottole, libro primo,* 1504 (Petrucci); Neudruck: Kiesewetter, *Die Verdienste der Niederländer,* Anhang S. 71.
[8] Florenz, Bibl. Nazionale, Magliab., Codex 59; Neudruck: Ambros, *Geschichte der Musik,* Bd. V.
[9] *Tertia pars magni operis musici,* 1559 Nürnberg (Montanus).
[10] Florenz, Bibl. Nazionale, Ms. XIX, 11, 178.
[11] *Odhecaton* 1501, Nr. 14.
[12] *Odhecaton* 1501, Nr. 95.
[13] Urdruck: *Canti B,* 1501 (Petrucci).
[14] *Canti C,* 1503 (Petrucci); Neudruck: Schering, a. a. O., Nr. 62 a.
[15] *Canti C,* 1503 (Petrucci); Neudruck: Schering, a. a. O., Nr. 61.
[16] Augsburg, Cod. 142 a.

während das kurze *L'homme armé*[1] mit seinen pausenlos durchlaufenden Stimmen wohl als eine rein „scholastische" Konzeption aufzufassen ist.

Klare Verhältnisse herrschen bei den 15 fünfstimmigen und 10 sechsstimmigen Chansons. Nur zwei Kompositionen sind schon zu Josquins Lebzeiten gedruckt worden: *Basiez moy*[2] (6 st.) und *Nymphes des bois*[3] (5 st.). Alle anderen Stücke begegnen erst in späteren Drucken. Dem Stilcharakter nach gehören die meisten dieser Chansons der mittleren Schaffensphase an; nur verhältnismäßig wenige zeigen die Merkmale des Spätstils. Es ist bezeichnend, daß von den 25 Kompositionen dieser Gruppe nicht weniger als 17 Kanon-Konstruktionen aufweisen. Den kunstvollsten Bau zeigt das sechsstimmige *Basiez moy*[4], das aus drei in sich verschiedenen Kanons zusammengesetzt ist[5]. Eine klar erkennbare C. f.-Anlage begegnet in fünf Fällen, und nur vier Sätze verzichten ganz auf einen C. f. oder Kanon. Die stärkere Besetzung ist also auch hier ganz überwiegend eine Konsequenz konstruktiv-linearer Konzeptionen und entspringt nicht einer primären Tendenz zur Klangverdichtung. Von den vier „freien" Sätzen zeigt *J'ay bien cause*[6] (6 st.) eine nur hier vertretene Spielart der paarigen Imitation, bei der jeweils die drei höchsten bzw. tiefsten Stimmen Gruppen mit verschiedener Motivik bilden. Bei *Je ne me puis tenir*[7] (5 st.) besitzt der spät einsetzende Tenor bis zur Hälfte der Chanson den Charakter einer C. f.-Stimme. In ganz freier Imitation ergeht sich *Mi larés vous*[8] (5 st.), während *En non saichant*[9] (5 st.) fast gar keine imitatorischen Bezüge aufweist. Zu kompakthomophonen Klangwirkungen wird die Fünf- und Sechsstimmigkeit in allen diesen Fällen, abgesehen von den Schlüssen, nirgendwo ausgenutzt.

Zu erwähnen wäre endlich noch ein fünfstimmiger Satz, der bisher als geistliche Motette betrachtet wurde, bei näherer Prüfung sich jedoch als Instrumentalstück erweist: *Propter peccata peccastis*[10]. Schon das Wort-Ton-Verhältnis ist so unscharf, daß es den Verdacht einer mißlungenen Textierung von fremder Hand erweckt. Die Stimmen des rhythmisch höchst komplizierten Satzes haben völlig unsanglichen Charakter. Das stärkste Argument für die instrumentale

---

[1] *Canti B,* 1501 (Petrucci).

[2] *Canti B,* 1501 (anonym).

[3] In Petruccis *Motetti a cinque, libro primo,* 1505, nur lückenhaft textiert mit „Requiem aeternam" usw. Unter dem Titel *La déploration de Johan. Okeghem* mit französisch-lateinischem Text im 7. Buch der Chansondrucke Susatos von 1545. Wir halten die spätere Lesart für original.

[4] Ges.-Ausg., Weltl. Weke, Nr. 20.

[5] Das vierstimmige *Basiez moy* (Ges.-Ausg., Weltl. Werke, Nr. 20 a) besitzt das gleiche, aber reduzierte Kanongerüst.

[6] Ges.-Ausg., Weltl. Werke, Nr. 33.

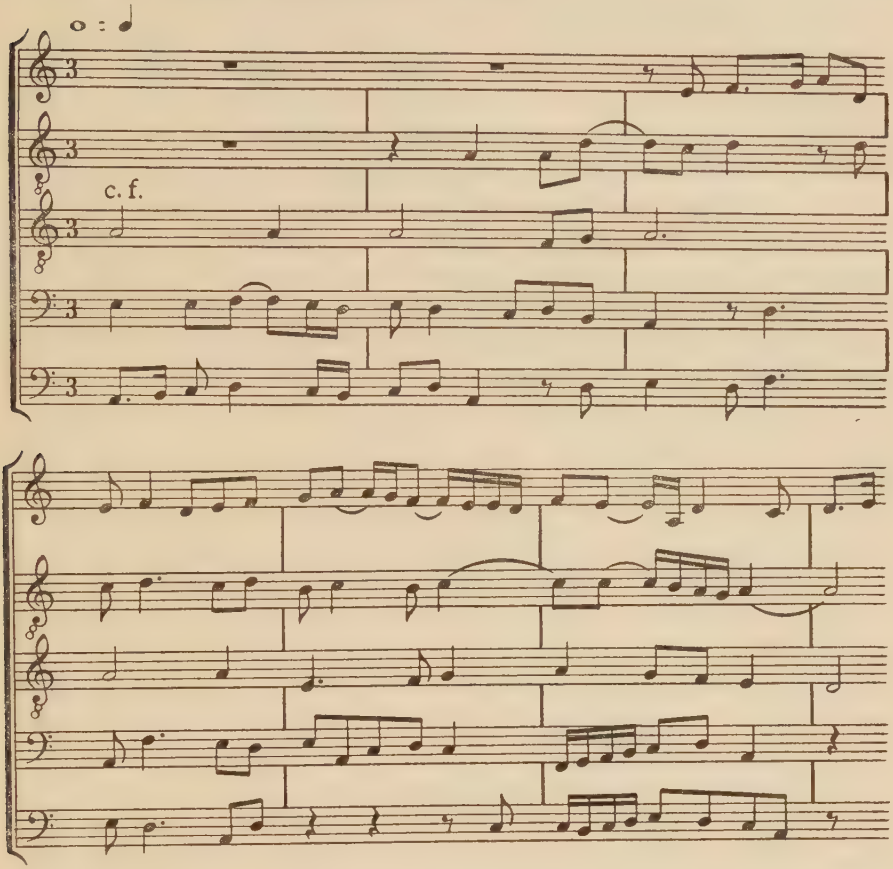
[7] Ges.-Ausg., Weltl. Werke, Nr. 31.

[8] Ges.-Ausg., Weltl. Werke, Nr. 34.

[9] Ges.-Ausg., Weltl. Werke, Nr. 9.

[10] *Novum et insigne opus musicum,* 1537 (Ott), Nr. 14. – *Secunda pars magni operis musici,* 1559 (Montanus), Nr. 6. – Auch im Heidelberger Kapellkatalog angeführt.

Interpretation liefert aber der Tenor mit einem 90 Takte langen, pausenlosen C. f., der jede vokale Wiedergabe ausschließt:



Ein Gegenstück dazu gibt es unter Josquins Werken kaum. Läßt man die Komposition als echt gelten, so kann es sich nur um eine sehr frühe Arbeit handeln. Dafür sprechen vor allem die geringen imitatorischen Bezüge, die intrikate Rhythmik und das Vorkommen der Unterterzklausel.

Unsere Untersuchungen waren auf alle Gebiete und Gattungen des Werkes von Josquin des Prez ausgedehnt, um die Fragen nach der Besetzung und Klangstruktur zu klären. Bei aller Verschiedenheit der satztechnischen Organisationsformen in den Messen, Motetten und weltlichen Werken ergab sich, daß nicht primär klangliche Tendenzen, sondern linear-konstruktive Konzeptionen für größere Besetzungen entscheidend sind. Wir fanden Britners Anschauung bestätigt, daß die Fünf- und Sechsstimmigkeit bei Josquin im allgemeinen

einen durchaus anderen Sinn als in der Musik des späteren 16. Jahrhunderts habe. Wenn dies für Josquin bejaht wird, so muß andererseits die Formulierung überspitzt erscheinen, daß jede über vier hinausgehende Stimme nur „Verdopplung, bestenfalls die Hinzufügung eines Nicht-Essentiellen" bedeute. Pleonasmus widerspricht dem Geiste einer so herben und strengen Kunst, zu deren Meisterwerken auch mehr als vierstimmige Kompositionen zählen. Der Überblick zeigt, daß Josquin nur sehr vereinzelt und mehr zufällig sich auf Pfaden bewegte, welche die primär klanglichen Tendenzen einer späteren Zeit vorwegnehmen. Wir glauben jedoch verneinen zu müssen, daß ein tieferer Zusammenhang zwischen dieser echt gotischen Musik und dem Geiste einer späteren, schon barockhafte Züge annehmenden Klangentfaltung besteht, weil Beispiele für ein Hinausgehen über die Vierstimmigkeit sich in allen Schaffensphasen Josquins finden, auffallenderweise am häufigsten bei Werken des mittleren, weniger dagegen bei solchen des späten Stils.

Zur Problematik der Musikkritik

von

HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT

Die kritische Durchdringung künstlerischer Phänomene nimmt im intellektuellen Leben von heute einen so breiten Raum ein, sie drängt sich in so entscheidender und folgenschwerer Weise zwischen das Kunstwerk und den Menschen, der Zugang zu ihm sucht, daß es zweckmäßig ist, sie ihrerseits einmal analytisch und kritisch zu betrachten. Denn wenn sie auch Sinne, Aufnahmevermögen und Kunstverstand breiterer Kreise geschult, geweckt und höheren Ansprüchen zugeleitet hat, so hat sie gleichzeitig doch die naive Erlebnisbereitschaft durch Skepsis vergiftet, und die Waffen, die sie ursprünglich guten Willens zur Verteidigung und Eroberung künstlerischer Territorien angesetzt hatte, beginnen sich nun gegen die Kunst selbst zu richten. Nie ist die Summe der Belehrung, die auch dem flüchtigen Leser der Tagespresse über technische Fragen der Komposition, der Ölmalerei, der Poetik und der vielfältigen Techniken künstlerischer Reproduktion ständig zugeleitet wird, so groß gewesen wie in unseren Tagen. Und nie war dennoch die Kluft so breit zwischen dem künstlerisch schaffenden und dem die Kunst aufnehmenden Teil der Menschheit. So drängt sich die Frage auf, ob diese beiden Fakten in einem ursächlichen Zusammenhang stehen, ob das Überhandnehmen von Kritik und ihre massenhafte Verbreitung durch die Medien der Tagespresse und des Rundfunks vielleicht zu einer Verkümmerung der geistig-seelischen Antennen geführt hat, oder ob umgekehrt die Verengung des kulturellen Erlebnisraumes das Feld freilegte für die kolossale Blüte der Kritik.

So bedeutend die Machtstellung, die kulturelle und in gewissen Fällen die wirtschaftlich lenkende Funktion des Musikkritikers heute ist, zeigt der Stand doch gegenüber dem 18. und vor allem dem 19. Jahrhundert Zeichen des langsamen Verfalls, zumindest in dem mitteleuropäischen Raum, wo er einst seinen höchsten Glanz entfaltet hatte.

Kritische Äußerungen über musikalische Zeiterscheinungen hat es gegeben, solange Musik als abendländische Kunst von der Kulturgeschichte registriert wird, das heißt, seit der griechischen Antike. Musikkritik enthalten die Zwiegespräche des Sokrates und Glaukon in Platos „Staat", wo sich Sokrates gegen die mixolydische Tonart erklärt, da sie schädlich sei „sogar unter Weibern, die

auf Anstand halten, um wieviel mehr also unter Männern", gewisse Musik als weichlich und berauschend und mithin unzuträglich für Krieger kennzeichnet und sogar mit der Forderung, solche musikalischen Dinge auszuschalten, dem Totalitarismus moderner Staatsformen und ihrer Kulturpäpste vorgreift. Hier handelt es sich allerdings um eine Kritik der Wirkungen, die von musikalischen Phänomenen ausgehen; Sokrates wertet die Töne pragmatisch, nach ihrem Nützlichkeitsgehalt für den Staat und für die Erziehung junger Männer. Seine Äußerung steht also eigentlich außerhalb der fachlichen Analyse, der innertechnischen, der formalen Betrachtung. Es geht bei dieser Form der Kritik gar nicht um den absoluten Wert des musikalischen Kunstwerks, um seinen Gehalt an Schönheit, an Kunst, an gestaltender Phantasie. Die Kriterien, die hier auf Musik angewendet werden, sind nicht ästhetischer, sie sind überwiegend gesellschaftlicher Art, und auch darin wird vorausgenommen, was in unserem Jahrhundert unter dem Einfluß politischer Weltdeutung so sehr an Verbreitung gewonnen hat: die soziologische Kunst- und Musikkritik.

Die Musik, wenn wir ihr Wesen als Ganzes fassen wollen, bietet dem ästhetischen Blick sehr unterschiedliche Möglichkeiten des Deutens und Erklärens. Für den einen ist sie ein völlig unselbständiges Wesen, das nur in der Anlehnung an etwas anderes, eigentlich außerhalb ihrer Stehendes einen erborgten Sinn empfängt; in diesem Geiste deuten sie die Vertreter der Heteronomie-Ästhetik. Für den zweiten folgt sie nur ihren eigenen Gesetzen, ist sie ein Wesen sui generis, ein Phänomen, das sich mit keinem anderen auch nur in Beziehung setzen läßt. Zwischen diesen beiden extremen Standpunkten aber gibt es eine Unzahl von Schattierungen. Und tatsächlich scheint für die Praxis wenigstens der neueren Kompositionen weder die rein heteronome noch die rein autonome Ästhetik Gültigkeit beanspruchen zu können. Das merkwürdigste Beispiel zu dieser Kontroverse liefert Igor Strawinsky, dessen Musik vornehmlich in den Balletten der mittleren Schaffensperiode oft rein illustrativ gemeint und gestaltet ist, das heißt nur im Zusammenhang mit einer sichtbaren szenischen Handlung überhaupt ganz verständlich wird, dessen theoretische Auslassungen hingegen sowohl in der Lebenschronik als auch in den Harvard-Vorlesungen über Musikalische Poetik jede andere als die rein formalistisch-musikalische Gesetzgebung auf dem Gebiet der Musik weit von sich weisen, ja, der Tonkunst durchaus und rundweg die Fähigkeiten absprechen, irgend etwas „auszudrücken".

So anfechtbar diese abstrakte und rein autonomistische Auffassung erscheinen mag –: wenn es darum geht, Kriterien, Maßstäbe, Richtlinien zur Beurteilung der Musik zu schaffen, erweist sie sich als ganz unentbehrlich. Und wir können den Beginn einer technischen Kritik der Musik erst da konstatieren, wo versucht wird, von den Elementen her den Wert oder Unwert einer Komposition zu bestimmen. Wenn zum Beispiel der Bologneser Domherr Artusi seine Streitaxt gegen Monteverdi erhebt und ihn der Dissonanzjägerei bezichtigt, so hinkt er zwar an theoretischer Erkenntnis hinter seiner Zeit her, aber er bedient sich dabei

einer Stütze, die zum Arsenal der echten Musikkritik gehört: er untersucht rein musikalische Elemente, er geht in seinem Urteil von zeitgenössischen Vorurteilen aus, die sich auf die Harmonik beziehen. Der frühbarocke Fachmann setzt sein kritisches Skalpell an der Musik selbst an, er bemängelt die Harmonik Monteverdis nach den Begriffen von Wohlklang und Mißklang, er unterscheidet zwischen Konsonanzen und Dissonanzen, als wären sie durch unwandelbare Gesetze für alle Zeiten festgelegt. Er gibt damit der Musik das Recht, als eine Sache für sich zu bestehen, und nimmt für sich selbst das andere Recht in Anspruch, alle Musik abzulehnen, die den von ihm erkannten Gesetzen nicht folgt.

So also sind die beiden Typen beschaffen: Plato, der die Musik nach dem Wert beurteilt, den sie in der Pädagogischen Provinz verkörpert, und Artusi, für den die Tonkunst eine autonome Angelegenheit ist, mit Gesetzen, die der Experte kennt und über deren Befolgung oder Nichtbefolgung er sich anmaßt, zu wachen.

An diesem Punkte gilt es, sich zu entscheiden. Denn diese beiden Formen musikalischer Kritik, mögen sie auch in der Praxis einander gelegentlich überschneiden und ergänzen, sind prinzipielle Gegensätze. Oscar Wilde meint, daß alle Kunst völlig nutzlos ist und daß wir uns von ihrem Wesen in verhängnisvoller Weise entfernen, wenn wir trachten, sie in Beziehung zu unserem praktischen Leben zu setzen. In der Hierarchie der Werte steht nach Ansicht eines Moralisten, nämlich Friedrich Schillers, das Spiel über dem Ernst, das beziehungslos Schöne über dem praktisch und pragmatisch Brauchbaren. Die Erkenntnis, daß nur die nutzlosen Dinge uns dem Göttlichen näherbringen, die Überzeugung von der Wichtigkeit des Überflüssigen ist unserem Jahrhundert sehr fremd. Wir sind gewohnt, allen Phänomenen eine Beziehung zur Wirklichkeitswelt, eine Funktion in unserem sozialen Mechanismus zu unterschieben. Es wirkt heute wie Ketzerei, wenn man dergleichen konstatiert. Die soziologische Kunstbetrachtung ist längst von einer registrierenden zu einer fordernden Wissenschaft entartet; aus der Untersuchung gewisser Einflüsse, die das gesellschaftliche Leben zu manchen Zeiten auf die Musik ausgeübt hat, ist eine Lehre von der Musik als einer gesellschaftsbedingten Kunst geworden.

Das ist soweit gediehen, daß man Musik nach der Breite des Hörerkreises wertet, bei dem sie Anklang findet und daß ernsthafte Männer die Möglichkeit einer „Musik für alle" diskutieren. Wie sie auszusehen hätte, darauf allerdings bleiben die Anbeter des Erfolges die Antwort gern schuldig. Es kann aber wohl kein Zweifel sein, daß Künstler wie Jacques Offenbach oder, um ein modernes Beispiel heranzuziehen, wie Franz Lehár, ihrem Ideal am nächsten kommen. Sie müßten demnach als die größten Komponisten anerkannt werden. Jeder, der sich einmal mit praktischer Rundfunkarbeit und Programmgestaltung in einem Sender befaßt hat, weiß, daß der Teil der Hörer, der sich für Symphonik und Kammermusik interessiert, dem also Haydn, Mozart und Beethoven mehr bedeuten als die Produzenten aller Nuancen von Unterhaltungsmusik, einen winzigen Bruch-

teil der Massen darstellt, für den zu arbeiten es nach Ansicht unserer Pragmatiker kaum lohnt. Auf der anderen Seite aber steht die Auffassung, daß es für die Beurteilung des Eigenwertes einer Musik und eines Kunstwerkes überhaupt völlig belanglos ist, ob die betreffende Manifestation zu zwölf Menschen spricht, zu zwölftausend oder zwölf Millionen, das heißt zu einer Gemeinde von Jüngern, zu einem großstädtischen Opernpublikum oder zu den zahllosen Liebhabern des letzten Schlagers.

Kritik als bewußte, rationale, regelmäßige Auseinandersetzung, als laufende öffentliche Diskussion über alle möglichen Fragen der Kultur, der Wissenschaften, der Künste, ist verhältnismäßig jung. Ihre Anfänge liegen im 18. Jahrhundert und sind aufs engste dem Wesen des französischen Rationalismus, der Aufklärung, dem Geist eines Descartes verbunden. Kritik als grundsätzliche Geisteshaltung ist etwas, das weit über den engen Bereich der sinnlich wahrnehmbaren Manifestation hinauswill. Kritik ist der Inhalt einer neuen Weltdeutung durch die Mittel der Vernunft; sie ist dem blinden Glauben diametral und kämpferisch entgegengesetzt. Ihr Wesen ist es, erst zu glauben, wenn ein Beweis vorliegt. Übertragen wir diesen prinzipiellen Rationalisierungsversuch auf künstlerische Formen, so entsteht ein Dilemma, das nicht gelöst werden kann und sich mit dem zunehmenden Grade der Erkenntnis und der Vergleichsmöglichkeiten vertieft. Es zeigt sich nämlich, daß künstlerische Dinge sich ihrem Wesen nach dem Zugriff der Ratio weitgehend entziehen. Auch das bestkonstruierte, das klassische Kunstwerk, dessen Formenbau bis in die letzten motivischen Verästelungen kontrolliert und analysiert werden kann, schützt sein Wesentlichstes vor dem Zugriff des Intellekts. Es bleibt nach vollendeter Analyse ein Rest von Irrationalem, von schlechthin Unbegreiflichem, scheinbar aus Willkür Geborenem, und in ihm liegen gerade die künstlerischen Werte, auf die man am wenigsten verzichten will.

T. S. Eliot, der über das Wesen der Kritik gründlicher nachgedacht hat als irgendein Zeitgenosse, hat als ihre Ziele, roh gesprochen, die *Erhellung von Kunstwerken* und die *Verbesserung des Geschmacks* bezeichnet. Rémy de Gourmont hat als die Hauptwerkzeuge des Kritikers den *Vergleich* und *die Analyse* erkannt. Eliot beschäftigt sich in seinem 1923 geschriebenen Essay über die Leistung der Kritik mit dem Begriff der Interpretation, nicht im Sinne der Wiedergabe von musikalischen Kunstwerken, sondern im Sinne der literarischen Auslegung. Interpretation, meint er, sei nur dann berechtigt, wenn sie den Leser in den Besitz von Tatsachen bringe, die ihm sonst entgangen wären[1].

Das stimmt im wesentlichen überein mit dem Ziel der Erhellung von Kunstwerken. In der Tat glaube ich hier auch die Hauptaufgabe des Musikkritikers sehen zu müssen; denn so sehr ich persönlich eine Verbesserung des Geschmacks begrüßen würde, muß ich doch zugeben, daß sich da sofort die Frage erheben

---

[1] T. S. Eliot, *Ausgewählte Essays,* Suhrkamp Verlag 1950.

kann, welcher Geschmack denn nun eigentlich der bessere ist. Der Wagnerianer fühlte sich dem Brahmsianer an Kultur und Fortschrittlichkeit weit überlegen und hielt Verdis südlich-realere Opernkunst für den Ausdruck eines durchaus minderwertigen Geschmacks. Wir Heutigen haben beide, Brahms und Verdi, als Künstler hohen Ranges erkannt, und es ist für uns zumindest sehr fraglich, ob Wagner als geistige Erscheinung ihnen im Rang überlegen ist, ob seine Kunst ein höheres Niveau darstellt als die ihre.

Das Schlimme ist, daß diese Dinge nicht beweisbar sind. Künstlerische Manifestationen sind keinem Naturgesetz unterworfen. Sie entstammen dem Spieltrieb, und jede Kultur, jedes Klima, jede Generation, jede schöpferische Individualität gibt der künstlerischen Äußerung eine andere Nuance. Das musikalische Erlebnis ist übrigens sehr viel exklusiver als das der bildenden Künste oder der Literatur; unsere abendländische Musik mit ihrem entwickelten harmonischen und polyphonen Wesen ist in ihrer Wirkung auf einen sehr kleinen Kreis von Menschen beschränkt. Ihre Wirkungsgrenzen sind die Grenzen der weißen Rasse. Bei den Exoten finden wir völlig andere musikalische Kulturen. Und wie unsere Musik bei diesen Völkern, also bei dem weitaus größeren Teil der Erdbewohner, auf gleichgültige Ohren stößt, so sagt auch deren Musik mit ihren komplizierten Tonsystemen und oft jahrtausendealten Formen uns wenig oder nichts. Wir empfinden sie als exotischen Reiz, wie sie 1889 der junge Claude Debussy empfand; aber selbst seine schöpferische Phantasie vermochte sich nur winzige Details dieser fremdartigen Kunst zu eigen zu machen, ohne daß die Kluft zwischen den Kulturen dadurch überbrückt worden wäre.

Zu dieser Begrenzung des Tätigkeitsfeldes unserer Kunstkritik kommt noch im geistigen Bereich die der sogenannten „Opusmusik", das heißt derjenigen Kompositionen, die in ihrem geistigen Anspruch über das rein Unterhaltende, besser gesagt, über das Kommerzielle hinauswollen. Und dabei ist es gar nicht so leicht, den Niveauunterschied zwischen einem Thema aus Mozarts g-moll-Symphonie und dem Galopp aus Offenbachs „Orpheus", zwischen der h-moll-Bourrée für Solovioline von J. S. Bach und der Petite Tonkinoise kritisch festzulegen[1].

---

[1] Was dabei aber auf jeden Fall in Ordnung sein muß, ist die Terminologie, die Verwendung der musikalischen Begriffe. Dafür hier nur ein Beispiel: Daß „Atonalität" über den schon in SCHÖNBERGS Harmonielehre gebrandmarkten antimusikalischen Sinn hinaus einen bestimmten Zustand des harmonischen Denkens bezeichnet, scheint immer noch nicht klar zu sein. Zeigt überhaupt die Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts eine gemeinsame Tendenz, so ist es die, alle Grenzen der Tonalität zu sprengen und einen Zustand harmonischer Freiheit einzuführen, den REGER, MAHLER, DEBUSSY und STRAUSS (bis zur *Elektra*) vorbereiten und der bei SKRJÁBIN und SCHÖNBERG erreicht wird. Es ist eben der Zustand der „Atonalität", genauer gesagt der „Freien Atonalität". Diese Atonalität als historisch überwunden zu bezeichnen, gerade in einem Augenblick, da die gesamte Musik im Zeichen ihrer Folgen steht, ist eine Naivität ohnegleichen und obendrein eine Verschleierung objektiver Tatbestände.

Es hilft nichts, wir müssen uns, wenn anders Kritik als maßgebend, als geistig schöpferisch, als verbindlich und Werte setzend überhaupt anerkannt werden soll, genau wie in der Kunst an die großen Persönlichkeiten der Kunstkritik halten, die überzeugen, auch wo sie nicht beweisen können. Wir müssen es in Kauf nehmen, daß ihre Urteile Fehler enthalten, daß der Irrtum ein ebenso häufiges Element ihrer Untersuchungen bildet wie die Erkenntnis. Wir müssen uns, mit einem Wort, ihnen anvertrauen, uns auf ihre Seite schlagen, und es wird immer eine subjektiv und parteiisch gefärbte Urteilsbildung bleiben, die sie uns vermitteln, auch wenn sie um größte Gerechtigkeit und objektive Sichtung des Materials und des Vergleichsstoffs bemüht sind. Eliot hat an anderer Stelle gesagt, jeder neue Meister leiste der Literaturkritik schon dadurch einen Dienst, daß seine Irrtümer anderer Art sind als die seines Vorgängers. Wir müssen also dem Kritiker zugestehen, daß er selbst ein Künstler ist, mit allen Vorteilen und Mängeln, die dem künstlerisch Produzierenden eigentümlich sind.

Ein Mann, der die seltene Personalunion von Kritiker und schaffendem Musiker darstellt, Robert Schumann, geht mit der Schreibfeder ebenso vollendet um wie mit der Notenfeder. Er hat als Kritiker Bedeutendes geleistet. Aber auch ihm sind die seltsamsten Irrtümer unterlaufen, und neben Chopin und Brahms hat er Zeitgenossen gepriesen, deren Namen wir heute nur noch aus seinen Schriften kennen. So beweist auch er, daß der Kritiker nicht unfehlbar ist, selbst wenn die Mittel seiner Kunst ihm vollkommen zu Gebote stehen.

Die häufigste Fehlerquelle der Kunstkritik liegt in der Begegnung mit dem Genie. Da versagen häufig gerade diejenigen Kritiker, die das technische Rüstzeug ihrer Kunst am besten beherrschen. Es gehört zum Wesen des Genies, sich nicht mit den überkommenen Schönheits- und Formbegriffen zu begnügen, sie vielmehr zu erweitern, ihnen ganz neue Substanz zuzuführen und scheinbar alles über den Haufen zu werfen, was bisher als statthaft und erstrebenswert galt. Eine neue Erscheinung am Firmament des Schöpferischen fügt notwendig Unbekanntes hinzu zu dem Fundus des Bekannten.

„Die vorhandenen Literaturdenkmäler", sagt der tief denkende T. S. Eliot, „stellen untereinander eine ideale Ordnung dar, die dadurch, daß ein neues (ein wirklich neues) Kunstwerk sich ihnen zugesellt, eine gewisse Veränderung erfährt. Die bis dahin gültige Ordnung ist gleichsam abgeschlossen, bevor das neue Werk auftaucht. Damit sie auch nach dessen Erscheinen fortbestehe, muß die g a n z e bestehende Ordnung einen sei es auch noch so unmerklichen Wandel erfahren: und so werden die Beziehungen, Verhältnisse, Werte jedes einzelnen Kunstwerkes dem Ganzen gegenüber wieder in ihr rechtes Verhältnis gesetzt; so erst entsprechen das Alte und das Neue einander. Hat man sich einmal diese Idee der Ordnung, der Form europäischer, englischer Literatur zu eigen gemacht, so wird man in der Behauptung nichts widersinniges erblicken, daß das Vergangene durch das Gegenwärtige eine genau so große Umwandlung erfährt, wie das Gegenwärtige seine Richtlinien von dem Vergangenen her empfängt."

Was Eliot da über Literatur sagt, trifft völlig auf die Musik zu. Und wie in den Wissenschaften gewisse Wahrheiten alle paar Jahre neu entdeckt, neu erkannt, neu ausgesprochen werden müssen, so muß in den Künsten immer wieder eine Revision der bestehenden Begriffe und Ordnungen vorgenommen werden, die von der Entwicklung der Musik diktiert wird, zu deren Ausübung aber ebenfalls schöpferische Kräfte gehören.

Wenn Eduard Hanslick seine kritischen Pfeile gegen Richard Wagner abschießt, so ist er zwar dem Genie Wagners gegenüber im Unrecht, weil die Maßstäbe, die er auf das Musikdrama anwendet, eben durch neue Methoden unzulänglich geworden sind. Er entwickelt aber dabei eine solche Fülle von Ideen, er breitet so viel technische, psychologische, ästhetische Argumente vor dem Leser aus, daß darin schon eine geistige Leistung hohen Ranges liegt. Und beinahe unversehens schafft er dabei das Arsenal für eine klassisch-strenge, formalistische Interpretation der Musik, die wiederum den klassischen Rationalismus des 18. Jahrhunderts nicht wiederholt, sondern aus der neuen Perspektive der Reaktion gegen den Geist der Romantik schöpft.

Dieser Hanslick also ist ganz bewußt Partei, aber seine Partei ist die der reinen Musik, wir müssen ihn zu den Erweckern der Autonomie-Ästhetik zählen, er hat die geniale Definition von der Musik als tönend bewegter Form gefunden, und wenn er sich an einem neuen Werk reibt, so geschieht es unter Aufbietung eines enzyklopädischen Wissens und eines aus hundert Facetten funkelnden Intellekts. Mit ihm beginnt eine der erfolgreichsten Epochen der modernen Musikkritik: die Epoche des kritischen Feuilletonismus, der seine journalistische Technik von den Spöttern Heinrich Heine und Ludwig Börne bezogen hat.

Hanslick ist zwar nicht, wie er immer dargestellt wird, der einseitige Feind Wagners und Bruckners; dazu hat er sich viel zu gründlich und wissenschaftlich mit Wagner und der Brucknerschen Symphonie befaßt. Aber seine Liebe zu Johannes Brahms mußte in der Wagnerpartei und im Wien der zweiten Jahrhunderthälfte als gefährlich empfunden werden, und Hanslick hat aus seiner tiefen Abneigung gegen die Wagnerianer nie ein Hehl gemacht. Was Brahms angeht, so hat er ihn gefördert, wie nur echte Liebe und Überzeugung einen Künstler fördern können. Aber kritiklos konnte ihn seine Sympathie für den norddeutschen Symphoniker nie machen. Hanslick hat die schwachen Stellen bei Brahms stets erkannt und nie beschönigt. Trotz allen Versuchen, der Hanslickschen Formästhetik ein Gegenbild im Geist Wagners zu konfrontieren, trotz der großangelegten Gegenschrift „Musik als Ausdruck" von Friedrich von Hausegger blieb die Autorität des Wiener Musikpapstes unangetastet, sein Einfluß auf mindestens zwei Generationen dominierend.

Der Antipode seines hieratischen Witzes, seiner Bildungskritik, seiner feuilletonistisch gemilderten ex-cathedra-Gebärde erstand während der achtziger Jahre in London. Ein junger Mann, dialektisch geschult, das Wort als Virtuose meisternd, Wagnerianer modernster Richtung, schrieb in einer Wochenschrift

Musikberichte, vor deren unbarmherziger Schärfe sich die Londoner bekreuzigten. Die Aufsätze waren mit dem Namen Corno di Bassetto unterschrieben; einige Jahre später lüftete der Verfasser das Pseudonym und nannte seinen wahren Namen: George Bernhard Shaw. In diesen Kritiken treibt Shaw den Heineschen Feuilletonwitz auf die Spitze. Er ist der erste europäische Kritiker, der sich zum superlativischen Subjektivismus bekennt und gar nicht mehr vorgibt, gerecht oder objektiv zu sein. Als Marxist übernimmt er die dialektische Methode, Vorzüge des eigenen Standpunktes ebenso übertrieben darzustellen wie Nachteile des gegnerischen. Während Hanslick die Argumente des Gegners nicht nur berücksichtigt, sondern womöglich vorwegnimmt und so den Prozeß kritischen Abwägens gleichsam zusammen mit dem Leser durchführt, macht Shaw seine Antipoden mit Lust und dichterischem Schwung lächerlich. Die Gelegenheit, ein gerade aktuelles Objekt niederzumachen, benutzt er, um gleich ein halbes Dutzend nicht aktueller mitzutöten.

Shaw hat in einer Selbstanalyse gesagt, der Clown sei oft der beste Teil des Zirkus, und er habe bewußt die englische Kritik vulgarisiert; einem Leser, der ihm Ungerechtigkeit vorwirft, antwortet er: „Wer bin ich, daß ich gerecht sein soll?" Seine Kritik wird zum getreuen Spiegel seiner Persönlichkeit mit ihren Reaktionen, ihren Launen, Einfällen und Ausfällen, die er ungehemmt und gleichsam unredigiert vor den Leser trägt. Es ist eine Methode des naturalistischen Impressionismus, bei der das Objekt oft nur als zufälliger Anlaß kritischer Reaktion betrachtet und benutzt wird. Und doch ist diese höhnische, verzerrende, in Clownsprüngen auftretende, alles und mitunter sogar sich selbst lächerlich machende Kritik Shaws von oft verblüffender Sachkenntnis getragen, und sie trifft ins Schwarze, wo immer sie sich mit gewissen Auswüchsen des Interpretentums auseinandersetzt. Eugène Ysaye, der große belgische Geiger, konzertiert in London. Shaw berichtet:

„Ysayes Konzert vorige Woche war das sensationellste, das wir diese Saison gehabt haben. Seine Entschlossenheit, Kunststücke, die für andere Geiger unausführbar sind, mit Kunststücken zu krönen, die für ihn selbst unausführbar sind, sowie seine abnorme Selbstbejahung zerbrachen und zerstörten wahrhaft das Beethovenkonzert. Seine Kadenzen, ungeheure Auswüchse aus den Sätzen, denen sie angenagelt, nicht aufgepropft sind, haben keine Form und sind nur Muster von irrsinnig schwierigen Spielarten der Themen, die Beethoven vernünftig und schön vorgelegt hat. Tröstlich ist, daß, da Ysaye sie selbst kaum spielen kann, wahrscheinlich kein anderer überhaupt dazu imstande ist . . . . . Joachim, dessen Kadenzen nebenbei viel besser sind als die Ysayes, nimmt als Interpret Beethovens seinen Platz neben dem Dirigenten und dem Orchester ein und verdeckt nie für einen Augenblick die Suprematie Beethovens. Wer aber kann an Beethoven oder überhaupt an Musik denken, wenn Ysaye titanisch sich und seine verblüffende Leistung betont, den Dirigenten mit den Ellbogen bei-

seite drängt, die paar Orchestermusiker unsichtbar macht und Beethoven nahezu die Tür weist?“ [1]

Will man Shaws Stellung als Kritiker vom Negativen her kennzeichnen – und er verführt ja beinahe dazu, das zu tun – so könnte man ihn als den Liquidator der Bildungskritik, des positivistischen Verfahrens mit seiner angestrebten und bisweilen auch vorgespielten Objektivität betrachten. Aber Shaw ist mehr als das, und ohne daß ein unmittelbarer Einfluß nachzuweisen wäre (dazu sind seine Kritiken außerhalb Englands viel zu spät bekannt geworden) hat er doch einen modernen Typ des Kritikers vorgebildet: den Kämpfer für eine bestimmte musikalische Idee, eine Richtung, eine schöpferische Persönlichkeit. Man kann nicht sagen, daß Hanslick für Brahms gekämpft habe; Shaw aber hat für Wagner gekämpft und, was damals noch mutiger war, für Richard Strauß.

Das aber ist die entscheidende Stufe beim Übergang von der Musikkritik des 18. und 19. Jahrhunderts zur modernen: jene war wesentlich konservativ, diese ist überwiegend fortschrittlich. Bedenkt man, daß im 18. und 19. Jahrhundert das Musikleben zum größten Teil der jeweils zeitgenössischen Musik gewidmet war, so scheint hier ein geheimes Gesetz ausgleichender Gerechtigkeit zu walten. Tatsächlich hatte sich der Kritiker im wesentlichen mit neuer Musik zu befassen; die Programme der Orchesterkonzerte, die Spielpläne der Operntheater enthielten viel mehr moderne als alte Musik. Man sah den Sinn dieser Institutionen nicht in der musealen Erhaltung überkommener Werke, sondern in der Auseinandersetzung mit der laufenden Produktion. Da hatte denn der Konservatismus der Kritik einen triftigeren Sinn als später. Er stand zweifellos in einem gewissen Gegensatz zu dem Geschmack des Publikums, das viel eher geneigt war, neuen Kunstwerken Beifall zu spenden als der Kritiker.

Der konservative Typus ist schon seit Hanslicks Tod nicht mehr charakteristisch für die Kritik. Durch die gewaltige Stilwandlung, die sich seit der Spätromantik und mit krisenhafter Zuspitzung in dem Jahrzehnt zwischen 1910 und 1920 vollzogen hat, wurde die Kritik vor eine grundsätzlich neue Situation gestellt. Die konservierende Funktion ist auf das überwiegend museale Musikleben selbst übergegangen. Dem Kritiker fallen dadurch Aufgaben zu, wie sie keine andere Zeit von ihm verlangt hatte. Es bleibt zu untersuchen, wie weit er ihnen gewachsen ist.

---

[1] B. Shaw, *Music in London*, London 1949 (Übersetzung des Zitats vom Verf.).

Die Musik am Freiburger Münster

Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie *

von

REINHOLD HAMMERSTEIN

„Was lehren uns die Bildwerke des 14.–17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit ?", so hatte Hugo Leichtentritt vor Jahrzehnten schon gefragt[1]; und in ähnlicher Fragestellung beschäftigen sich die meisten Beiträge und gelegentlichen Bemerkungen zur Ikonographie mit der Art und Bauweise der abgebildeten Instrumente, ihrer Spielweise und ihrem Zusammentreten zum Ensemble. Als Hilfswissenschaft für die Instrumentenkunde und Aufführungspraxis ist die musikalische Ikonographie gewiß unentbehrlich geworden. Doch werden dabei Denkmäler der bildenden Kunst meist ohne weiteres als Darstellungen realer, praktischer Musik verstanden, ohne daß nach dem eigentlichen Bildinhalt, nach Sinn und Bedeutung der Bildwerke gefragt wird. Oft findet man auch in musikhistorischen Veröffentlichungen zur Illustrierung des Textes Bilder aus der jeweiligen zeitgenössischen Plastik und Malerei, weil auf ihnen Musik und Musizierende zu sehen sind. In einer Musikgeschichte Freiburgs zum Beispiel würde, wo von der mittelalterlichen Musik im Münster, dem gregorianischen Gesang, dem geistlichen Volkslied, der alten Orgel die Rede ist, dazu die eine oder andere Musikdarstellung aus der Münsterplastik in mehr oder weniger vager Beziehung abgebildet werden; ebenso würden die Abschnitte über die Geißler des 14. Jahrhunderts mit ihren Bußliedern, die geistlichen Spiele vom Jüngsten Gericht und der Passion Christi mit ihrer Musik, über die Türmer, die musikerfüllten Umzüge von Zünften, Bruderschaften und Studenten, die Lieder und Tänze des Volkes auf dem Münsterplatz in unverbindlicher Montage zu den steinernen Denkmälern in Beziehung gebracht werden können. Die Plastiken des Münsters wären die Illustration zur bunten historischen Musikwirklichkeit des Mittelalters. Sind sie das ? – – –

Die Kathedrale der mittelalterlichen Stadt ist ein Spiegelbild der ganzen Schöpfung, der übernatürlichen wie der natürlichen, ein Abbild des Himmels

* Die Studie geht zurück auf einen Vortrag zur Semestereröffnung der Freiburger Staatlichen Hochschule für Musik im Frühjahr 1952.

[1] SIMG VII, 1905/6, S. 315 ff.

und der Erde, Darstellung des Heils und des Heillosen; denn auch die Sphäre der Verdammnis und der Hölle hat an ihr ihren Platz[1]. Vor allem der plastische und malerische Schmuck der Kathedrale kann als eine große Darstellung all jener Bereiche gelten, in einer geradezu verwirrenden Vielfalt der Gestaltungen; so hatte die Kathedrale von Reims einst über zweitausend plastische Figuren. Gleichsam in einer gewaltigen Monumentalinschrift wird dem Stein sichtbar Himmlisches und Irdisches, alles natürliche und übernatürliche Wissen, Glauben und Denken des mittelalterlichen Menschen eingeschrieben. Die Kathedrale wird zu einer Biblia pauperum für die des Lesens Unkundigen, sie macht als ein „speculum humanae salvationis" die gesamte Heils- und Seelengeschichte der Menschheit von der Erschaffung bis zum Weltgericht sichtbar, sie ist eine Art mittelalterlicher Enzyklopädie in der Greifbarkeit und Begreifbarkeit des Bildes.

Die bildlichen Darstellungen am Freiburger Münster verteilen sich ihrer Entstehungszeit nach auf das 13. und 14. Jahrhundert[2]. Da sind alttestamentliche Themen: die Schöpfungsgeschichte, der Fall der Engel und Menschen, die Patriarchen und Propheten, Symbole der vier vorchristlichen Weltreiche, die Könige des alten Bundes, der Stammbaum Christi, die Synagoge; dazu treten die neutestamentlichen Themen der Geschichte Christi von der Geburt über Tod und Auferstehung bis zum Weltgericht, das heilige Grab mit den Aposteln, die klugen und törichten Jungfrauen, die Figur der Ecclesia und eine Reihe von Mariendarstellungen. Zu den übernatürlichen Heilstatsachen treten Themen aus der Ethik und vollends auch aus dem Bereich des natürlichen Bildungswissens: die acht Hauptlaster, der Fürst der Welt, von vorne jugendlich lockend, der Rücken nackt und von Schlangenkröten zerfressen, als Symbol der gleisnerischen Sinnlichkeit, Darstellungen der sieben freien Künste, sowie Symbole der vita activa und contemplativa.

Auch die Musik erscheint am Münster in einer Reihe von Darstellungen, die die ganze Weite ihres Geltungsbereiches sichtbar machen. Sie haben kein festes System oder gar Programm, doch sind sie alle Allgemeingut der mittelalterlich-gotischen Bildnerei.

Die vorliegende Studie fragt nach dem Bildinhalt, in dessen Zusammenhang Musik dargestellt wird, sie fragt nach den typischen Motiven und musikikonographischen „Topoi". Die Freiburger Bildwerke sollen demnach als Dokumente

[1] Nachdem schon Émile Mâle (*L'art réligieux en France*, Paris 1898 f.) die ikonographischen Programme der französischen Kathedralplastik und Joseph Sauer (*Symbolik des Kirchengebäudes*, Freiburg 1902) die Symbolik des mittelalterlichen Kirchengebäudes nach den zeitgenössischen Zeugnissen untersucht hatten, hat neuerdings wieder Hans Sedlmayr (*Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950) auf den umfassenden Abbildsinn der Kathedrale hingewiesen, wohl etwas überscharf diesen einen Aspekt des Phänomens Kathedrale akzentuierend, der jedoch gerade für ikonographische Fragen fruchtbare Wege eröffnet.

[2] H. Jantzen, *Das Münster zu Freiburg*, Magdeburg 1929 und J. Sauer, *Alt-Freiburg*, Augsburg 1928; vgl. auch K. Bauch, *Freiburg im Breisgau*, Freiburg o. J.

der Musikanschauung ihrer Zeit betrachtet werden[1]. In welchem Sinne ist jeweils Musik in die Welt des Steins eingezogen, was ist ausgesagt über ihr Wesen, ihre Seinszusammenhänge, ihre Stellung in der geistigen Welt des Mittelalters? Der Gedankengang folgt nicht der Chronologie oder Stilgeschichte, er will vielmehr typische Schichten mittelalterlicher Musikanschauung deutlich machen.

Auf der Schwelle zwischen Klangwerkzeug und Bildwerk stehen die Kirchenglocken. Ihr reales Klingen wie ihre symbolische Bedeutsamkeit fallen zusammen. Man darf ihr Wesen nicht im Sinne modernen rationalistischen und zweckbestimmten Denkens verstehen, etwa in dem Bedürfnis nach Stunden- und Tageseinteilung, oder nur um die Gläubigen zum Gottesdienst herbeizurufen und diesen selbst festlich zu erhöhen. Ihr hallender, weit im Umkreis des Turmes alle Luft in Schwingungen versetzender Klang zieht gleichsam einen magisch-numinosen Ring um das Gotteshaus, er wehrt den bösen Geist, die Dämonen, Teufel und alle Wetterunbill ab. Deutlich kommt dieser apotropäische, magische Charakter in den mittelalterlichen Glockenweihgebeten zum Ausdruck, wenn es etwa heißt, „ut ante sonitum illius semper fugiat bonorum inimicus . . . et . . . hostilis terreatur exercitus“[2], oder an anderer Stelle[3]: „ubicunque sonuerit hoc tintinnabulum, procul recedat virtus insidiantium, umbra phantasmatum, incursio turbinum, percussio fulminum, laesio tonitruorum, calamitas tempestatum, omnis spiritus procellarum“: all diese Gewalten der Finsternis „contremiscant et fugiant“[4].

Die Abwehr des Bösen mit der Kraft des Glockenzaubers ist indes nur eine Seite ihrer Funktion, eine andere, positive besteht im Beschwören und Herbeirufen Christi und der Engel: „ita dum huius vasculi sonitus transit per nubila, Ecclesiae tuae conventum manus conservet angelica“[5]. Die häufigste Inschrift mittelalterlicher Glocken lautet: „O Rex Christe, veni nobis cum pace“[6]. Und vollends eignet dem Glockenton die Symbolik himmlischer Musik, er stellt für die Gläubigen eine Präfiguration der himmlischen Posaunenklänge dar. In der Legenda aurea[7] (zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts) heißt es, die Glocken seien die Tubae Christi: „nam sicut rex (terrenus) in suo exercitu habet . . . tubas . . ., sic Christus . . . . habet campanas pro tubis . . . ; daemones vehementer metuunt, quando tubas Christi, scil. campanas pulsari sentiunt“[8]. Dem Glockenklang

---

[1] Der Anregung durch W. Gurlitts *Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia*, Pjb. 1938, S. 84 ff., wo an einem Einzelbild die Ikonographie zum erstenmal als Quelle für die Musikanschauung fruchtbar gemacht wurde, sei hier dankbar gedacht.

[2] F. Segmüller, *Die Glockenweihe*, Paderborn [2] 1921, S. 42.

[3] Ebda. S. 32.

[4] Ebda. S. 36, ähnlich S. 38.

[5] Ebda. S. 42/3.

[6] *Bulletin monumental* 72, 1908, S. 66.

[7] *Jacobi a Voragine Legenda aurea*, hg. v. Th. Graesse, Leipzig 1850, S. 314/5.

[8] Fast wörtlich genau so bei Durandus im *Rationale divinorum officiorum* (1286) im 4. Buch „De accessu . . .“.

wird schließlich eschatologisch die himmlische Musik der Engel assoziiert, so bei Durandus[1]: „Nocturnis finitis campanae pulsantur . . . quod . . . ad celestem laudem cum angelis perveniemus." Die Kirchenglocken stehen so in einer deutlichen Beziehung zu den himmlischen Tubicines, den Engeln.

Im Freiburger Münsterturm hängt eine der ältesten schriftlich datierten Glocken Deutschlands, die Hosannaglocke von 1258, im Volksmund „Susanne" genannt (Abb. 1 der Tafeln)[2]. Am Saum der Haube steht zu lesen: ANNO · DOMINI · M · CC · L · VIII · XV · KLĀS · (Kalendas) AUGUSTI · STRUCTA · EST · CANPANA ✠ O REX · GLORIE · VENI · CUM · PACE ✠ ME · RESONANTE · PIA · POPULO · SUCURRE · MARIA. Heute erklingt sie noch dreimal in der Woche: Donnerstags zur Erinnerung an Christi Todesangst in Gethsemane, Freitags um 11 Uhr zur Erinnerung an die Kreuzigung und am Samstag Abend zum Totengedächtnis. Als diese Glocke wegen „Heiserkeit" im Jahre 1842 weggebracht werden sollte, erhob der Freiburger Historiker Heinrich Schreiber, der Lehrer und väterliche Freund des jungen, oft von Basel nach Freiburg pilgernden Jacob Burckhardt, flammenden Protest[3]: „Wenn man schon so lange über der Stadt gewacht hat, in Freud und Leid, schon so manchen Feind verkündet und so manche Feuersgefahr, schon so oft den Nachbarn gerufen und den Bürgern Mut zugesprochen hat, wenn das Blut floß um die Mauern und auf den Wällen, wenn man schon so manches Fest herauf- und so manches Geschlecht herbeigeläutet hat, wenn man mit einem Wort als älteste Bürgerin und Wärterin von Freiburg bei Tag und Nacht seine Schuldigkeit getan hat, so kann man wohl etwas heiser werden." In solchen Worten aus einem säkularisierten Jahrhundert ist kaum noch etwas von der mittelalterlichen Wucht des Glockenklanges zu spüren; der alte magische und eschatologische Glockenzauber ist zu einer biedermeierlich-idyllisierten Glockenpoesie geworden, die Glocke selbst eine Art personifizierte wohlanständige Freiburger Bürgerin.

Wenden wir unsere Augen vom Glockenstuhl noch etwas höher hinauf, dann erblicken wir an der Außenseite des Turmes vier große, nach den vier Himmelsrichtungen blasende „Posaunenengel" (Abb. 2)[4]. Sie gehören in die letzte Turmbauperiode im 14. Jahrhundert. Die dargestellten Instrumente sind die im 11. Jahrhundert durch die Sarazenen ins Abendland gekommenen Businen[5], engmensurierte, mit trichterförmigem Schallstück versehene Kesselmundstück-

---

[1] A. a. O., 5. Buch, *De nocturnis.*

[2] Die Abbildungen 1 bis 4, 6, 7 vom Bildarchiv Münsterbauverein Freiburg; 5, 9, 10 von Foto Marburg.

[3] Zit. bei G. v. Graevenitz, *Musik in Freiburg*, 1938, S. 10/11.

[4] Die heute am Turm aufgestellten Engel sind moderne Nachbildungen; die Originale befinden sich – stark beschädigt – in der Münsterbauhütte.

[5] Älteste Abbildung in dem Weltgerichtsbild zu S. Angelo in Formis bei Capua, vgl. E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig 1903, S. 28.

instrumente, aus denen später Trompete, wie Horn und Posaune (busûne) hervorgingen. Von ihrem arabisch-sarazenischen Ursprung her sind sie dann auch in Europa Attribute der königlichen Herrschaft. Die Engel mit den Businen repräsentieren hier Macht und Glanz des himmlischen Königs Christus. So bedeuten sie – ähnlich den Glocken – nicht Signalinstrumente oder gar irgendeine „schöne" Musik im neuzeitlichen Sinne; sie stellen vielmehr den Wächterruf im Sinne des himmlischen Jerusalem der Apokalypse dar. Und ähnlich den Glocken haben sie apotropäische Wirkung gegenüber den Dämonen. Nach Apokalypse 8 erscheinen am Ende der Zeiten sieben Engel mit derartigen Instrumenten (in der Vulgata: „tubae") und lösen durch ihr Blasen nacheinander die furchtbare Wirkung der sieben Plagen aus. Magische Wucht und zugleich eschatologischer Sinn eignet ihnen nach Matth. 24. Beim Schall der „Posaunen" wird sich am jüngsten Tage die Erde öffnen und die Toten werden auferstehen. Ihr Klang ist von unwiderstehlicher Macht, schrecklich und unentrinnbar. „Tuba, mirum spargens sonum per sepulchra regionum, coget omnes ante thronum", dichtet um 1230 Thomas a Celano in seiner Totensequenz.

In direktem ikonographischem Zusammenhang mit dem Jüngsten Gericht stehen die vier blasenden Engel in dem großen Tympanon des Hauptportals (Abb. 3). Von den vier Weltenden her blasen hier je zwei Engel an den Seiten des obersten und untersten der fünf Felder zum Gericht. Sie sind älter als die Turmengel (Ende 13. Jahrhunderts). Im Gegensatz zu ihnen blasen sie nicht Businen, sondern die altertümlichen, schon germanischen Zeiten bekannten Heerhörner. Ihre Urform ist in den natürlich gewachsenen Stierhörnern zu suchen, die im Mittelalter auch als Harsthörner (Harst: „Kriegshaufe") bezeichnet wurden. In gestreckter, aus Metall gefertigter Tubenform tauchen sie seit dem 11. Jahrhundert auf mit dem Namen Heerhorn[1]. Sie sind die lautesten und dröhnendsten Instrumente ihrer Zeit, ihr rauher Klang jagt dem Gegner Angst und Schrecken ein. Kriegslieder und Chroniken schildern vielfach diesen Klang; erinnert sei nur an das Brüllen des „Uristiers". Die geistlichen Spiele vom Weltgericht schildern die endzeitliche Posaune öfters als ein solches Heerhorn, so das Donaueschingen-Rheinauer Spiel aus dem 14. Jahrhundert[2]:

die engel mit grossem zorn
blausent und rüffent mit herhorn.
den blasent vier engel rich
vier horn gar erschrockenlich.

Oder[3]:

Swen ich izze, trinke, slâfe oder wach
oder swaz ich ûf ertrich mach

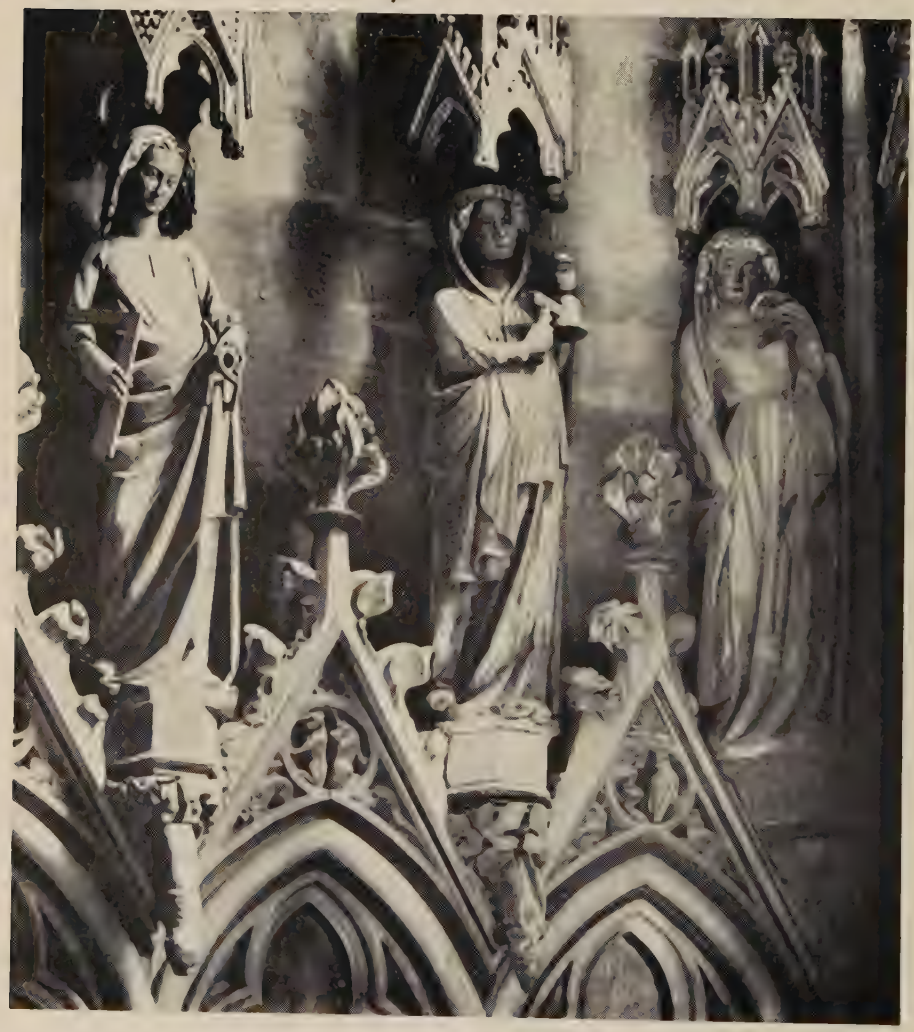
[1] C. Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913.
[2] F. J. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, Bd. I, Karlsruhe 1846, S. 319.
[3] R. Klee, *Das mittelhochdeutsche Spiel vom jüngsten Tage*, Erlangen 1906, S. 127.

1

2

3

4



5

6

7

8

9

10

so kumet niemer daz griuliche horn
ûz minen sündigen orn:
daz doenet ûz mâzen grimme
und spricht mit griulicher stimme:
nû stânt ûf ir toten liute.

Glocken und Weltgerichtsposaunen (Businen und Heerhörner) sind am Freiburger Münster die großartigen Zeugen für die magisch-zauberisch-numinose Seite der Musik. Das Magische stellt ja keineswegs nur eine historisch begrenzbare Epoche dar, sondern ist eine Tiefenschicht des Menschlichen überhaupt. Und gerade in der Welt des Klanges lebt es viel länger fort als im Bereich des Sehens oder Denkens, da Ohr und Gehör mehr als das Auge in die Tiefe gerichtet bleiben.

Wenden wir, in der Vorhalle stehend, den Blick vom Weltgerichtsbild in der Mitte nach rechts zur Südwand, so sehen wir in halber Höhe, anschließend an die Darstellung der fünf törichten Jungfrauen, sieben Figuren, die die freien Künste darstellen (Abb. 4). Sie sind, wie der ganze Vorhallenzyklus, im späten 13. Jahrhundert entstanden. Ihre Reihenfolge in der Freiburger Vorhalle folgt, wie neuerdings gezeigt wurde[1], der von Isidor von Sevilla gegebenen Anordnung[2] und der diesem folgenden Tradition[3] und ist nicht willkürlich, beziehungsweise durch spätere Restauration bedingt, wie noch Bock[4], von der Klassifikation des Martianus Capella ausgehend, angenommen hatte: zuerst das Trivium mit den drei sprachlich-formalen Zweigen: Grammatik (mit der Rute und zwei Schülern, einer lesend, der andere zur Bestrafung mit der Rute entkleidet), Dialektik – Logik (mit der Geste des Argumentierens), Rhetorik (mit Goldmünzen als Symbol des Schatzes, den sie ausschüttet); dann das Quadrivium mit den vier zahlbezogenen Zweigen: Geometrie (mit Winkelmaß), Musik (mit einer Glocke in der einen und einem Hammer zum Anschlagen in der andern Hand), Arithmetik (ursprünglich wohl mit Rechenbrett, im 19. Jahrhundert fälschlich durch ein Astrolabium zum Bestimmen der Sternhöhe als Astronomie dargestellt[5]), Astronomie (mit einer Wasseruhr).

„Freie" Künste heißen sie seit der Antike, weil sie des freien Mannes würdig sind. Sie sind ein Erbe des antiken Bildungswesens an das Abendland, seit Varro im 1. Jahrhundert mehrfach systematisch dargestellt, und vor allem durch Martianus Capella (ca. 400 n. Chr.) und Isidor von Sevilla (7. Jahrhundert) dem

[1] G. Münzel, *Der Zyklus der sieben freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters*, Ztschr. Schauinsland, Freiburg 1950, S. 1 ff.

[2] *Etymologiae* I, 2 und III. Neuausgabe v. W. M. Lindsay, Oxford 1911.

[3] So bei Alkuin, Alanus ab Insulis, Theodulf v. Orleans, Hibernicus Exul, Hugo und Richard von St. Victor, Honorius von Autun u. a., s. Münzel, a. a. O, S. 28.

[4] *Die Statuen der sieben freien Künste in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg*, Christliche Kunstblätter 1869, S. 179/80.

[5] Münzel, a. a. O., S. 167.

Mittelalter vermittelt[1]. Augustinus[2] hatte die Grundlage für ihre Bewertung im Christentum gegeben und sie als eine natürliche Propädeutik für den Glauben, für die Theologie gelten lassen; damit war der Weg frei für die Übernahme des antiken Bildungsideals im Mittelalter. An Kloster- und Domschulen, später an den Universitäten wurde das Studium der freien Künste betrieben, die Absolvierung der „Artistenfakultät" war die Voraussetzung für alles weitere Fachstudium.

Ars ist demnach nicht „Kunst" oder „Kunstfertigkeit" im neuzeitlichen Sinne; vielmehr ist die Fähigkeit der geistigen Durchdringung des Wesens und der erzieherischen Kräfte dieser Disziplinen gemeint. Über das Schulwissen hinaus repräsentieren sie die forschenden Verstandeskräfte des Menschen und die Wissenschaft überhaupt. „Die artes sind für das Mittelalter bis zum 12. Jahrhundert die Fundamentalordnung des Geistes. Nur das zentrale Ereignis der Heilsgeschichte . . . konnte . . . sie durchbrechen"[3].

Die Musik steht, wie immer, so auch in Freiburg im Verband der zahlbezogenen Disziplinen des Quadriviums (Abb. 5). Auch sie hat es mit den Zahlen zu tun, wie es im Mittelalter immer wieder formuliert wird. So sagt Isidor[4], dessen Anordnung der Freiburger Vorhallenzyklus folgt: „Musica est disciplina quae de numeris loquitur qui inveniuntur in sonis"[5]. „Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa"[6]. Die Zahl ist Seinsgrund der Musik und aller geordneten Dinge. Die Musik steht in strenger Analogie zu allem Sein. Die ihr zugrunde liegenden Gesetze formen auch alle anderen recht geschaffenen Dinge. Ohne die Zahl sind sie dem Chaos, dem Untergang geweiht: „Tolle numerum in rebus omnibus et omnia pereunt"[7]. Die Musik ist damit ein Bildungsmittel, das erkennt, was die Welt im Innersten zusammenhält. Ihr den ganzen Kosmos umspannender Begriff wird am sinnfälligsten in der Dreiteilung des Geltungsbereichs der Musica (mundana - humana - instrumentalis), die auf Boetius zurückgeht und im ganzen Mittelalter immer wieder abgeschrieben und gelehrt wurde[8].

Diese Weite ihres Geltungsbereiches macht die Musik würdig, in die freien Künste eingereiht zu werden. Als bloße Kunstfertigkeit von Singen und Spielen

---

[1] Zur Bedeutung und Auffassung der artes im Mittelalter vgl. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 44 ff.

[2] Vgl. H. Edelstein, *Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift* „De *musica*", Dissertation Freiburg i. Br. 1929.

[3] Curtius, a. a. O., S. 50.

[4] Vgl. W. Gurlitt, *Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevilla*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Geistes- und Sozialwiss. Klasse, 1950, Nr. 7, S. 543 ff.

[5] *Etymologiae* III, 1.

[6] *Etymologiae* III, 17.

[7] *Etymologiae* III, 4.

[8] Vgl. G. Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto*, Halle 1929.

hätte sie diesen Rang nie haben können, wie ja auch Malerei, Bildhauerei und andere Handwerkskünste als artes mechanicae aus dem Verband der artes liberales ausgeschlossen sind. Musik dagegen ist der Mathematik und durch sie hindurch der Philosophie und Kosmologie zugeordnet.

Zuletzt gründet der universale Rang der ars musica in der dem Pythagoras zugeschriebenen Entdeckung der harmonischen Konsonanzen. Die schon in der Antike überlieferte und bis in die Barockzeit immer wieder nacherzählte Legende berichtet, Pythagoras sei einst an einer Schmiede vorbeigekommen und habe gehört, wie die Hämmer auf dem Amboß paarweise Harmonien ergaben; das Verhältnis der Gewichte der Hämmer entsprach den musikalischen Grundintervallen. Das Gleiche habe Pythagoras an proportional gespannten Saiten entdeckt und für Oktav (1:2), Quint (2:3) und Quart (3:4) die mathematische Begründung gefunden.

In der mittelalterlichen Musikikonographie sind diese Zusammenhänge allgegenwärtig, ob nun Pythagoras oder seine biblische Entsprechung, Tubalkain, die Gestalt der ars liberalis Musica, oder der König David abgebildet werden. Die Instrumente und Attribute, die ihnen beigegeben werden, weisen fast immer auf das zahlenmäßige Ordnungsprinzip der Musik hin: Glocke oder Glockenspiel mit Hammer[1], Monochord als Demonstrationsinstrument der pythagoräischen Konsonanzen[2], Harfe oder Psalterium, die mit dem Stimmschlüssel eingestimmt werden und damit für die Ordnung des Tonsystems Zeugnis ablegen[3], wie überhaupt die Darstellung „regulierter Instrumente" fast immer diesen Aspekt mitmeint, vor allem realistischen Abbildungssinn.

So sind auch der Pythagoras-Hammer und die Glocke in der Hand der Freiburger Musica nicht im Sinne eines realen Musikinstrumentes zu verstehen; ebensowenig eignen ihrer Glocke magische Züge wie den Kirchenglocken; die Gestalt der Musica repräsentiert vielmehr mit ihrem Demonstrationsinstrument die akustisch-mathematisch-harmonikale Seite der ars musica. Gegenüber der magisch-mythischen Sphäre in Kirchenglocken und Posaunen des jüngsten Gerichts offenbart sich in ihr die Bewältigung der musikalischen Phä-

[1] Vgl. u. a. Musica in Clm 17 405, fol. 3 der Staatsbibl. München, 13. Jahrhundert, Foto Marburg Nr. 100 252; Musica am Königsportal in Chartres, 12. Jahrhundert, Abb. bei H. Besseler, *Musik des Mittelalters*, Taf. VI; Musica in einem Glasfenster der Kathedrale von Laon, 13. Jahrhundert, Abb. bei E. Mâle, *L'art rél. du XIII^e s.*, Abb. 35, sowie in unzähligen Psalter Illustrationen.

[2] Vgl. u. a. Musica mit Pythagoras in Clm 2599, fol. 103 der Staatsbibl. München, 13. Jahrhundert, Foto Marburg Nr. 102 308; David mit Monochord und Lyra in einer Psalterhandschrift des 12. Jahrhunderts, Koblenz, Staatsarchiv, Foto Marburg Nr. 23 3216.

[3] Vgl. u. a. David (stimmend) in Clm 343 der Münchener Staatsbibl., 11./12. Jahrhundert, Foto Marburg Nr. 102 143; Paris Bibl. nat. ms. lat. 11 550, fol. 7 v, 11. Jahrhundert, bei H. Besseler, *Mittelalter*, Abb. 41; Glasgow, Hunterial Mus. ms. 229, 12. Jahrhundert, bei Th. Gérold, *Histoire de la musique*, Paris 1936, Pl. XVI; Laon Kathedrale, mittl. W. Portal, 13. Jahrhundert, Foto Marburg Nr. 166 094; München Staatsbibl. Clm 835, 13. Jahrhundert, Foto Marburg Nr. 102 412.

nomene aus der Kraft des Geistes. Der Musicus ist ein Wissender geworden; die geistige Seite der Musik, ihr Logos, wird neben und über ihrer magischen Gewalt sichtbar. Die musikalischen Erscheinungen sind beherrscht und aus chaotischer Unberechenbarkeit geordnet, ihr Zauber ist gebannt, ihre bedrohenden Kräfte sind entdämonisiert und dem geistigen Dasein ein- und untergeordnet. Dieses musikalische Weltbild, in dem die Zahl über das Klangliche und Hörbare der Musik hinaus Strukturprinzip der Welt ist, lebt als unverlierbares Erbe antiker Musikanschauung im Mittelalter fort; es ist darüber hinaus eine Leitidee der europäischen Musik überhaupt geblieben, jenseits aller epochalen und stilistischen Wandlungen.

An der westlichen Stirnwand des südlichen Seitenschiffes erbicken wir in halber Höhe die Gestalt des Harfe spielenden Königs David auf einem Throne sitzend (ca. 1270, Abb. 6). Er hält sein Instrument zwischen den Knien, sein Haupt ist lauschend geneigt. Ein weiterer David, stehend mit Harfe, findet sich in der 3. Archivolte des Vorhallenportals rechts, in der Reihe der Könige des Alten Bundes (Abb. 7).

Der Rex David ist das am häufigsten vorkommende musikikonographische Thema des Mittelalters. In seiner Gestalt vereinigen sich verschiedene musikalische Sinngehalte. Zunächst der uns schon bekannte Gedanke von der magisch-apotropäischen, heilenden Kraft der Musik: David vertreibt mit seinem Spiel Schwermut und böse Geister von dem kranken Saul. In der Allegorese des Mittelalters läßt diese heilende Kraft der Musik den König David zum Vorläufer des Heilandes, des „Soter", werden, als „Typus" und Präfiguration Christi[1]. Sein Instrument, Cithara, Lyra oder Psalterium, wird gern symbolisch als corpus Christi, die ausgespannten Saiten als die ausgespannten Glieder des Heilandes gedeutet[2]. Weiterhin erscheint David als der Gründer und Ordner der Kirchenmusik. Nach dem Bericht der Bibel (I. Paralip. VI, 31–47) geht auf ihn die Einrichtung einer ständigen kultischen Musik vor dem Heiligtum zurück. So wird er oft, vor allem in Psalterhandschriften, mit seinen Musikern Asaph, Eman, Ethan und Idithun dargestellt[3]. Als Ordner und „inventor musices" ist er der Sphäre des Pythagoras (oder Tubalkains) angenähert. Von ihnen erhält er die

---

[1] Vgl. P. G. Ficker, *Der Mitralis des Sicardus nach seiner Bedeutung für die Ikonographie des Mittelalters*, Leipzig 1889, S. 49.

[2] Vgl. Cassiodor, *Praef. in Psalt.* c. 4; Nicetius v. Trier in Gerbert, *Scriptores* I, S. 10; Honorius v. Autun, *Patrol. lat.* 72, 271; Michael v. Pressoir (gest. 1302) b. Pirro in *Bull. de la Soc. intern. de musique* 1930.

[3] Vgl. u. a. Bibel des Hl. Stephan Harding, Cîteaux A. III, ms. 14, fol. 13 *v*, ca. 1100, bei C. Oursel, *La min. du XII^e siècle à l'abbaye de Cîteaux*, 1926, Pl. VI; Cambridge, Univ. Libr. Ff. I, 23, 11. Jahrhundert, bei Besseler, a. a. O., Abb. 35; Berlin Kupferstich Kab. Hs. 78 A 5, fol. 1 *r*, bei P. Wescher, *Beschr. Verz.*, Berlin 1931, Abb. 24; Pommersfelden, Schönbornsche Bibl., 12. Jahrhundert, bei G. Kinsky, *Gesch. d. Musik in Bildern*, S. 44, 4; Psalter der Melisenda, 12. Jahrhundert London, Brit. Mus. Egerton 1139, Elfenbeindeckel, bei van Marle, *Iconographie de l'art profane, La Haye* 1932, II, Fig. 4.

Attribute der Glocken, Glockenspiele und Hämmer[1], von Jubal, dem ersten biblischen Inventor, die Orgel[2]; von anderen mythischen oder geschichtlichen „Erfindern" der Musik übernimmt er das Monochord[3] (Guido von Arezzo) und die Lyra[4] (Orpheus). Das schon erwähnte Einstimmen der Instrumente[5] gehört ebenfalls zum Sinnbezug des Inventor musices.

Vor allem aber verkörpert David die spezifisch christliche Idee der Kirchenmusik als Dichter und Sänger der Psalmen. Stehend oder sitzend mit der Harfe, wie auf den Freiburger Darstellungen, gilt er als Repräsentant des kultischen Lobgesanges, Sinnbild des Lobpreises Gottes. Er ist die biblisch - historische Entsprechung zu den übernatürlichen Trägern der Liturgie, den Engeln, die Urbild und Spitze des Gotteslobes sind. In der apokryphen Paulusapokalypse aus dem 4./5. Jahrhundert[6] erscheint bei der Schilderung des himmlischen Jerusalem und der Freude der Seligen David in direkter Beziehung zur himmlischen Liturgie: in der Mitte der Himmelsstadt steht ein Altar, an dem er mit der Cithara sitzt und ein Halleluja singt, das die ganze Stadt durchhallt. Der Hinweis auf das himmlische Jerusalem findet sich auch in der Buchmalerei öfters, wenn hinter oder neben David der Tempel, beziehungsweise die Zinnen der Stadt aufragen[7].

Gegenüber der von der Antike beeinflußten Spekulation von der freien Kunst Musica, deren System in der Harmonie der Sphären, der musica mundana gipfelt, eröffnet die Idee des Lobpreises einen weiteren, spezifisch christlichen Aspekt der Musik mit einer neuen Bewegungsrichtung zum Schöpfer hin; sie wird zur Huldigung, zum Lobgesang. Die Sphärenharmonie ist immer eine Musik der Himmelskörper, des endlichen Kosmos, sie tönt aus sich heraus, gehört zur Welt, deren Ordnung sie symbolisiert. Schon im alttestamentlichen Psalter ist indes der Klang der Welt bezogen auf den vorgängigen Schöpfer: „Caeli enarrant gloriam Dei"[8], „Laudate Dominum de Caelis"[9]. Dieses Gerichtetsein auf

---

[1] Vgl. u. a. München Staatsbibl. Clm 3900 (ca. 1250), fol. 103, Foto Marburg Nr. 101 218; Melk Stiftsbibl. Cod. I (ca. 1270), Foto Marburg Nr. 231 672; Schloß Herdringen/Westf., Engl. Psalter (ca. 1290), Foto Marburg Nr. 233 149.

[2] Vgl. u. a. Belvoir Castle, Bibl. des Duc de Rutland, 13. Jahrhundert, bei Gérold, a. a. O., Pl. XXIV.

[3] Vgl. u. a. Werdener Psalter, 11./12. Jahrhundert, bei P. Clemen, *Roman. Monum.-malerei*, 1916, Abb. 498; Psalter, 12. Jahrhundert, Koblenz, Staatsarchiv, Foto Marburg Nr. 233 216.

[4] Vgl. u. a. Psalter, Koblenz Staatsarchiv, s. o.; Augustinus Homilien, 12. Jahrhundert aus Heiligenkreuz, bei E. Winkler, *Buchmalerei in Niederösterreich*, Wien 1923, Abb. 8; London Brit. mus. Add. 35 316, 15. Jahrhundert, bei G. Reese. *Music in the Middle Ages*, New York 1940, Pl. III.

[5] S. o. S. 211, Anm. 3.

[6] Vgl. C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Leipzig 1876, S. 389.

[7] Vgl. u. a. Bibel von S. Paolo, Rom, 9. Jahrhundert, bei A. Venturi, *Storia dell'arte italiana* II, Abb. 235; Bibel des Hl. Stephan Harding in Citeaux bei Oursel, a. a. O.

[8] Ps. 18.

[9] Ps. 148.

den Schöpfer wird Sinn aller christlichen Musik. Der lobpreisende Kosmos tritt an die Stelle des nur in sich zahlhaft geordneten, in sich kreisenden, aus sich heraus tönenden Kosmos. Aus dem autonomen Weltenklang mit der Sphärenmusik als Spitze wird die funktionale Weltliturgie mit den singenden Engeln als oberster Hierarchie. Die Sphären sind der Natur, die Engel der Übernatur zugehörig. Neben die philosophisch-kosmologische, wissenschaftlich-pythagoräische Musikspekulation im Rahmen der ars liberalis Musica tritt im Mittelalter eine spezifisch liturgisch-theologische, die auf David und die Engel gerichtet ist[1].

Der christliche Lobgesang umfaßt Himmel und Erde. Sogar die Zerrmusik und die Dissonanzen der Hölle und der Teufel sind noch Lob Gottes *e contrario;* auch die Musik der Höllengeister ist für das Mittelalter ein Stück Weltliturgie. Der alte Osterhymnus[2] singt:

Aurora lucis rutilat
Caelum laudibus intonat
Mundus exsultans jubilat
Gemens infernus ululat.

Von hier aus ist auch die musikalische Höllensphäre an der Kathedrale zu verstehen, all die musizierenden Teufel und Dämonen, grotesken Tiergestalten mit Instrumenten bis hin zur Musikantenhölle des Hieronymus Bosch. Ein einzelnes Zeugnis dafür findet sich in Freiburg in der Gestalt einer grotesken Drôlerie an der Konsole einer der klugen Jungfrauen in der Vorhalle, wo die Nase des dargestellten Wesens sich zu einem Blasinstrument verlängert und erweitert (Abb. 8).

Seit den großen alttestamentlichen Jenseitsvisionen des Isaias und Ezechiel, und vor allem seit der Johannes-Apokalypse ist die Vorstellung einer himmlischen Liturgie, die die Engel vor dem Throne Gottes agieren, lebendig. Die Texte der alten Liturgien sind erfüllt davon; so heißt es in der alexandrinischen Liturgie[3]: „Um dich stehen 1000 mal 1000 und 10 000 Myriaden von heiligen Engeln und die Heerscharen der Erzengel. Um dich stehen die zwei ehrwürdigsten Wesen, die vieläugigen Cherubim und die sechsflügeligen Seraphim . . . Mit unermüdlichem Munde und mit nie schweigenden Lobpreisungen ruft einer dem andern den dreimal heiligen Siegeshymnus zu, indem sie zu deiner großen Herrlichkeit singen, rufen, verherrlichen, schreien und sprechen: Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heerscharen . . .“ Im Engelsgesang der Weihnachtsnacht, dem Gloria, wird der himmlische Gesang auch auf Erden gehört. Eine direkte Ver-

[1] Ich verweise auf meine vor dem Abschluß stehende Studie über die Musik der Engel.
[2] Analecta hymnica 27, S. 107.
[3] *Bibl. der Kirchenväter* V, S. 178.

bindung der himmlischen und irdischen Sphäre findet nach alter Auffassung im Sanctus der Messe statt; hier ragt die himmlische Liturgie ganz real-urwüchsig in die irdische herein. Im Sanctus-Ruf verbindet sich der Gesang der Engel mit dem der Kirche in einer „communis celebritas[1]", wie es der Präfationstext auch ausdrückt: „Et ideo cum Angelis hymnum tuae gloriae canimus, sine fine dicentes: Sanctus . . ." Alles liturgische Singen der Kirche ist dem Gesang der Engel als dem himmlischen Urbild zugeordnet und erfährt von ihm Sinn und Begründung. Darin wurzelt die Irdisches und Himmlisches umspannende Vorrangstellung der liturgischen Musik.

Von der Liturgie ausgehend dringt im hohen Mittelalter der musizierende Engel überall in die literarische und künstlerische Sphäre ein: die lateinische geistliche Lyrik, das geistliche Spiel, die Visionenliteratur, die Legende, die Buchmalerei und Plastik. Im Zusammenhang mit der aufblühenden Marienverehrung[2] umgeben Scharen von singenden und spielenden Engeln die Darstellungen der Hauptstationen des Marienlebens, vor allem bei der Krönung der Gottesmutter. Am südlichen Chorportal des Münsters sehen wir in der oberen Hälfte des Tympanons eine solche Marienkrönung mit zwei musizierenden Engeln aus dem 14. Jahrhundert (Abb. 9). Der eine hält und spielt ein Portativ, während der andere eine Mischform von Psalterium und Harfe trägt. In der Darstellung der Instrumente und Spielweise ist ihre himmlische Musik ganz diesseitig aufgefaßt, aus bürgerlicher Nähe betrachtet. Die Szene vollzieht sich auf einer kleinen Bühne; der Himmel und die himmlische Musik scheinen auf die Erde herniedergeholt, versinnlicht, naturalisiert. Und doch repräsentieren beide bei allem Realismus noch ein Stück himmlischer Krönungsliturgie. Die Instrumente sind zwar im Einzelnen realistisch gestaltet, doch ist keineswegs ein Duett oder Bicinium, also das reale Zusammenwirken in einer Art „Engelskonzert" gemeint. Die zwei Musikanten stehen für die ganze himmlische Heerschar, die den Jubel über die Krönung singend und spielend zum Ausdruck bringt, so wie es viele geistliche Dichtungen bezeugen, z. B. ein franziskanisches Gebet aus dem 14. Jahrhundert:[3]

Gaude, in cuius auribus
Organicis carminibus
Vox concrepat angelica
Et omnis caeli musica.

Gaude suavis harmonia,
Nova caeli melodia
Organizans in camenis
Prae omnes cantilenis.

[1] Vgl. Gregor v. Nazianz, Patrol. gr. 36, 331.
[2] Vgl. St. Beissel, *Gesch. der Verehrung Marias*, Freiburg 1909.
[3] Analecta hymnica 46, S. 122.

An anderer Stelle[1] heißt es:

Ibi cum laetitia
Maria . . regnabit
Ubi mille millia
Deo electorum
Et centena millia
Astant angelorum
Qui suis in citharis
Et organis caelorum
Mariam magnificant.

In der unteren Hälfte des zweigeteilten Tympanons sind Tod und Geleit der Seele Mariens dargestellt. Maria liegt auf der Bahre, umringt von den betenden und singenden zwölf Aposteln. Oberhalb der Toten trägt Christus auf einer Wolke schwebend ihre Seele in Gestalt eines kleinen Menschen zum Himmel. Er ist rechts und links flankiert von je einem musizierenden Engel, der halb aus Wolkenwülsten herausragt. Der eine spielt die Mandola, der andere eine Fiedel; beide Instrumente sind nur fragmentarisch erhalten.

Singende und spielende Engel als Seelengeleiter, als Psychopompen, gehören zum festen Vorstellungskreis des Mittelalters. Immer wieder erscheinen in Legenden und Bildern solche Engel, die die Seele gen Himmel führen[2]. Schon im zweiten Jahrhundert erzählt die syrische Marienlegende[3]: „Et angelorum exercitus erat in nubibus, canticum suavitatis emittentium, et resonabat terra sonitu dulcedinis magnae." Der derb kräftige, bürgerliche Stil unserer Darstellung findet eine Art Entsprechung in einem gleichzeitigen deutschsprachigen Marienleben des Bruder Philipp, das um die Mitte des 14. Jahrhunderts in der Steiermark entstanden ist[4]:

und mit süezer armonîen
enphiengen sî die reinu Marîen
herpfen, gîgen unde lîren
tanzen, singen jubilieren
und manger slahte seitenspiel
und süezes dônes was dâ vil . . .

In den musizierenden Geleitengeln lebt durch die Motive der himmlischen Liturgie und der Symbolik der Freuden des Jenseits hindurch uraltes Jenseitswissen fort. Die Seelen geleitenden singenden oder spielenden Engel sind nicht

---

[1] Analecta hymnica 30, S. 122.
[2] Vgl. S. 214, Anm. 1.
[3] Patrol. gr. 5, 1131; ähnlich Hieronymus, Patrol. lat. 30, 122.
[4] Hg. v. Rückert in *Bibl. der dt. Nat. literatur* 34, 1853, S. 267.

biblisch, sondern sie kommen in die christliche Kunst aus der griechischen Antike[1]. Dort sind die musizierenden Todesdämonen zu Hause, die in der Gestalt von Sirenen, Seelenvögeln mit menschlichem Kopf, dem Hades entsteigen. In archaischer Zeit sind sie raffende Geister, die das Blut der Menschen saugen und unter schrecklichem Schreien die Seele entführen[2]. Die Sirenen der Odyssee locken durch ihren Gesang die Schiffer mit magischer Anziehungskraft zu sich hin. Aus dem Schrei des Totenvogels ist bei Homer der süße, betörende, aber zuletzt tödliche Gesang geworden. In der klassischen Zeit werden aus den alten schreckenerregenden Wesen freundliche Seelengeleiter, jedoch meist in Verbindung mit Tod und Totenkult, auf Gräbern oder Grabbeigaben. Als Musen des Jenseits mit lieblich tröstender Musik kennt sie die hellenistische Zeit. In menschenähnlicher, geflügelter Gestalt mit Musikinstrumenten wandern die Sirenen als Motiv in die christliche Sarkophagplastik und Katakombenmalerei, wo sie als die alten Sinnbilder glücklicher Hinüberfahrt zum musikerfüllten Elysium zugleich die Wiedergeburt durch die Taufe bedeuten[3]. Ihr Gesang und ihre Musik klingen weiter in Gesang und Spiel der christlichen musizierenden Seelengeleiter, der Engel. Die Sirenen selbst werden im Mittelalter bei Kirchenschriftstellern und in der zoographischen Literatur, sowie in der bildenden Kunst im Sinne der Odyssee christlich umgedeutet zu Sinnbildern sinnlicher Verführung[4].

*

Die Betrachtung der Musikdarstellungen an einer gotischen Kathedrale nach Bildinhalten und thematischen Motiven zeigt die große Spannweite mittelalterlicher Musikanschauung. In einer dem Magisch-Mythischen, Philosophisch-Spekulativen und Religiös-Liturgischen gleich offenen Bildkraft sind hier Urphänomene des Musikalischen in den Symbolen der Glocken, der posaunenden Engel, der freien Kunst Musica, des Rex David, der musizierenden Engelsliturgen und -psychopompen dargestellt: die Musik als Magie, als Logos und geistiges Weltprinzip, die Musik als Gotteslob und Abbild himmlischer Musik.

Die genaue Kenntnis und systematische Beschreibung solcher Motive und ihres Bedeutungsgehaltes, ihrer Herkunft und Verbreitung, darüber hinaus das Studium aller ikonographischen Zusammenhänge im weitesten Sinne, innerhalb derer Musik dargestellt wird, bildet eine der ersten Voraussetzungen für die innerhalb der Musikwissenschaft noch junge ikonographische Forschung. Davon

---

[1] Vgl. H. Leclercq, Art. „Anges" in Cabrol, *Dict. d'archéol. chrét. et de liturgie,* Paris 1904, II, S. 2080 ff.

[2] Vgl. G. Weicker, *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst,* Leipzig 1902; E. Buschor, *Die Musen des Jenseits,* München 1944.

[3] Vgl. W. Menzel, *Christl. Symbolik,* 1854, II, S. 383.

[4] Vgl. F. Piper, *Mythologie und Symbolik der christl. Kunst,* Weimar 1847, S. 377 f.; R. Bernheimer, *Roman. Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive,* München 1931, S. 144/5.

ausgehend kann man dann einer der wichtigsten und schwierigsten, leider oft leichtfertig übersehenen Fragen näherkommen, ob und wieweit ein mittelalterliches Bildwerk symbolisch oder realistisch zu verstehen sei[1].

[1] Einen wichtigen Hinweis in dieser Richtung gibt uns gegenüber den oben behandelten Denkmälern mit ihrem vorwiegend symbolischen Gehalt eine an versteckter Stelle der Vorhalle stehende, kleine realistische Musikszene. An der Konsole des mittelsten der heiligen drei Könige, links vom Hauptportal, ist das Gastmahl des Herodes dargestellt (Abb. 10). Vor dem Tisch der Tafelnden stehen zwei Musikanten, der eine mit Einhandflöte und Trommel, der andere mit einer dreisaitigen Fiedel, zwischen ihnen die Tänzerin (Salome), auf den Händen stehend. Hier ist vom ikonographischen Motiv aus kein symbolischer oder spekulativer Sinn für die Musikdarstellung gegeben; wir schauen vielmehr unmittelbar einer Spielmannsszene zu, einem realistischen Abbild mittelalterlicher Aufführungspraxis.

Eine neue Konsonanztheorie

von

HEINRICH HUSMANN

Man könnte denken, es sei heute weder wünschenswert noch überhaupt möglich, Neues über Konsonanz und Dissonanz beizubringen. Denn diese Erscheinungen sind die Grundlagen der mehrstimmigen Musik und ebenso eines großen Teils der einstimmigen bzw. heterophonen Kunst. Sie waren daher schon so oft Gegenstand wissenschaftlicher Bemühungen, daß man Grund hat zu vermuten, jeder wesentliche Gesichtspunkt zum Problem sei bereits schon in Betracht gezogen worden und nichts unbemerkt geblieben, was zu einer Erhellung selbst bescheidener Einzelheiten beitragen könnte. Aber auch wenn sich das wirklich so verhielte, zeigt sich doch (da alle bisher erwogenen Theorien zum Teil sogar sehr verschiedene Auffassungen darstellen), daß, wenn auch vielleicht alle wichtigen Tatsachen beigebracht und alle möglichen Gesichtspunkte betont wurden, doch ungewiß ist, welche dieser Gesichtspunkte nun die wesentlichen sind. Die richtige Zusammenschau wäre, auch wenn sie sich nur auf bereits bekannte Tatsachen und Gedanken stützte, nicht nur erstrebenswert, sondern auch „neu“[1]. Ebenso zu beurteilen wären auch neue Versuche, die erlaubten, zwischen den vorhandenen Theorien zu entscheiden. Ja, insofern solche Versuche nicht nur eine Entscheidung, sondern auch eine Vertiefung unseres Verstehens bringen, geben sie erst recht etwas Neues. So unternahm auch ich meine Versuche nur, um zu einer Klärung und Entscheidung zu kommen[2]. Daß sie ein doch noch wieder neues Bild ergaben, war nicht vorauszusehen.

Wenn man sich auf einem so umstrittenen Gebiet bewegt, ist es notwendig, zunächst die Begriffsbildung in eindeutigen Definitionen festzulegen. Ein Teil der Verschiedenheiten der Standpunkte rührt nur daher, daß jeweils verschie-

---

[1] Einen ausgezeichneten Versuch einer derartigen Zusammenfassung der Theorien von E. M. von Hornbostel und F. Krueger gab A. Wellek, *Die Aufspaltung der „Tonhöhe“ in der Hornbostelschen Gehörpsychologie und die Konsonanztheorien von Hornbostel und Krueger*, ZfMw. Jg. XVI, 1934, S. 481–496 und 537–553.

[2] Eine ausführlichere Darstellung der Versuche und ihrer Ergebnisse, ebenso der mathematischen, physiologischen und psychologischen Voraussetzungen, Fragen und Folgerungen gibt meine schon seit zwei Jahren in der Reihe *Musikalische Gegenwartsfragen* angekündigte Schrift *Vom Wesen der Konsonanz*. Die Tatsache, daß die freilich sehr schwierig zu druckende Studie immer noch nicht erschienen ist, veran-

dene Seiten des Gesamtproblems als die einzig wichtigen unter Beiseitesetzen der übrigen betrachtet werden. So ist es durchaus möglich, daß in solchen Fällen beide Anschauungen im Recht sind, da sie sich auf verschiedene Dinge beziehen. Im Fall der Konsonanzerscheinung soll hier nicht der „Wohlklang" als das Entscheidende genommen werden, – das hieße in meinen Augen eine Erscheinung durch ihre Wirkungen definieren. Richtig scheint mir nur, dasjenige – eben noch durchaus rätselhafte – Erscheinungsmäßige („Phänomenale") unter Konsonanz zu verstehen, was der Tatsache entspricht[1], daß die physikalischen Schwingungen konsonanter Intervalle einfache Zahlenverhältnisse[2] bilden. So hat bereits die griechische Antike definiert und so, dächte ich, sollten wir es beibehalten.

Unsere heutigen Vorstellungen vom Konsonanz- und Dissonanzproblem sind in weitestem Maß bestimmt durch die Anschauungen der Psychologie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. In ihnen lassen sich zwei grundsätzlich verschiedene Betrachtungsweisen unterscheiden: Die eine sucht die Konsonanz im Schwingungsverhältnis selbst, – das führt in irgendeiner Form stets darauf, daß die Schwingungszahl (die „Frequenz") der Schwingung auch auf ihrem Weg durch die Nerven ins Gehirn noch bewahrt wird und die Seele sich dann gleichsam an den einfachen Zahlenverhältnissen erfreut. Th. Lipps[3] und E. M. von Hornbostel[4] sind die bedeutendsten Vertreter dieser Theoriengruppe[5]. Die andere Anschauung aber sucht das Wesentliche in den „Störungen des Zusammenklangs", wie die zweite Abteilung des grundlegenden H. von Helmholtzschen Werkes[6] charakteristisch überschrieben ist, nämlich in den Schwebungen, wobei H. von Helmholtz die Schwebungen der Obertöne und Kombinationstöne betrachtet, F. Krueger[7] nur die der Kombinationstöne. Von der oben

---

laßt mich, nunmehr eine kurze Mitteilung zu veröffentlichen, um auf diese Weise die Erforschung der ganzen Probleme schon weiterzutreiben.

[1] „Entspricht" meint das, was C. Stumpf, *Die Sprachlaute,* Berlin 1926, S. 91 u. ö., eine „einfach parallel veränderliche Eigenschaft" nennt.

[2] Die Schwingungsverhältnisse sind bei der Oktave 2:1, bei Quinte 3:2, Quarte 4:3, gr. Terz 5:4, kl. Terz 6:5, verm. Quint (mit natürlicher Sept) 7:5, Ganzton 9:8 (bzw. kl. Ganzton 10:9) und Halbton 16:15.

[3] Th. Lipps, *Grundtatsachen des Seelenlebens,* Bonn 1883, u. ö.

[4] E. M. von Hornbostel, *Psychologie der Gehör erscheinungen,* in *Handbuch der normalen und pathologischen Physiologie,* Bd. XI, Berlin 1926, S. 701–730.

[5] Neuerdings gewinnen die zentralen Theorien seit S. S. Stevens' und H. Davis' Untersuchungen über die Synchronisierung der Nervenimpulse wieder an Boden. Vgl. z. B. L. Cremer, *Über die ungelösten Probleme in der Theorie der Tonempfindungen,* in Acustica, Vol. 1, 1951, S. 83–96, und eine kurze Zusammenfassung im Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 230/1, *Über unser zweifaches Tonhöhenempfinden.* Ich kann hier nur darauf hinweisen, daß primäre zentrale Theorien aus physiologischen Gründen sehr unwahrscheinlich sind.

[6] H. von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik,* [1]1863; ich zitiere hier nach der 4. Aufl., Braunschweig 1877.

[7] F. Krueger, *Beobachtungen an Zweiklängen,* Phil. Studien 16, 1900, S. 307–379 und 568–664; *Zur Theorie der Combinationstöne,* Phil. Stud. 17, 1901, S. 185–310;

aufgestellten Definition der Konsonanz aus gesehen, ist die erste Anschauung bei weitem im Vorteil, stützt sie sich doch auf das Schwingungsverhältnis der Töne des Intervalls selbst. Freilich ist schwer einzusehen, wie der Vergleich der Frequenzen zustande kommen soll. Die Theorien der anderen Gruppe dagegen sind noch aus einem zweiten Grunde unterlegen: Wie schon A. von Oettingen[1] gegen H. von Helmholtz einwandte, bezieht sich dessen Anschauung nur auf Negatives und wäre daher eher eine Theorie der Dissonanz, nicht der Konsonanz. Das führte ihn bereits zu der Ansicht, daß Konsonanz und Dissonanz ganz verschiedene Dinge sind, die auch verschiedene Erklärungen verlangen. Es könnten dann beide Theoriengruppen nebeneinander bestehen, die eine als Theorie der Konsonanz, die andere als Theorie der Dissonanz.

Um zwischen beiden Anschauungsgruppen eine Entscheidung herbeizuführen, hat schon die Psychologie des 19. Jahrhunderts eine geniale Versuchsanordnung ersonnen. Wenn der Vergleich der Schwingungen erst im Gehirn zustande kommt, muß, wenn die erste Theoriengruppe das Wesentliche erfaßt hat, die Konsonanz eines Intervalls ebenso erlebt werden, wenn man jedem Ohr nur einen der beiden Töne zuführt; erst am Eingang zum Großhirn werden die von beiden Ohren kommenden Nerven vereinigt, und das würde in diesem Fall noch genügen. Schwebungen zwischen zwei Tönen dagegen werden im Ohr erzeugt, also nur, wenn beide Töne in einem Ohr (bzw. in jedem Ohr wie normalerweise) gleichzeitig vorhanden sind und sich dort beeinflussen. Bei „binauraler" Darbietung[2], Verteilung der Töne auf beide Ohren, könnte daher, wenn die zweite Theoriengruppe im Recht ist, kein Konsonanzerlebnis zustande kommen. Nach den älteren Versuchen mit Stimmgabeln hat zuerst A. Wellek mit modernen elektrischen Tonerzeugern Konsonanzversuche unternommen, die zeigten, daß sich binaural ein „eigentümlich verblaßtes, verhältnismäßig ‚neutrales' Sonanzerleben" einstellt[3]. Ja, es ergab sich eine derartige Störung des ganzen Tonerlebnisses, daß nicht einmal mehr die Intervalle erkannt wurden, – für musikalische Versuchspersonen ein beängstigender und quälender Zustand. Verständlich, daß nicht mehr viel von Konsonanz und Dissonanz übrigbleibt! Diese Ergeb-

---

Differenztöne und Konsonanz, Archiv für die ges. Psych. 1, 1903, S. 205–225 und 2, 1904, S. 1–80; *Die Theorie der Konsonanz I. Eine psychologische Auseinandersetzung vornehmlich mit C. Stumpf und Th. Lipps,* Psych. Stud. 1, 1906, S. 305–387; 2, 1907, S. 205–255; 4, 1909, S. 201–282 und 5, 1910, S. 294–410. Nach all diesen Vorbereitungen ist die eigentlich positive Darstellung seiner Theorie aber nicht mehr erschienen.

[1] A. von Oettingen, *Harmoniesystem in dualer Entwicklung,* Dorpat und Leipzig, 1866, als *Das duale Harmoniesystem,* Leipzig 1913 in neuer Bearbeitung. Vgl. weiter seine Studie *Die Grundlage der Musikwissenschaft und das duale Reininstrument* in Abh. d. math.-phys. Kl. der Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss., Bd. XXXIV, Leipzig 1916, S. 155–362.

[2] Entgegen den mehrfach geänderten griechischen Bezeichnungen verwende ich wieder die ältere lateinische, schon im Hinblick auf das längst eingebürgerte „binokular".

[3] A. a. O., S. 541.

nisse scheinen durchaus für die Störungstheorien zu sprechen. A. Wellek ließ die Versuche dann von seinem Schüler H. Sandig fortführen[1], und dessen Versuche brachten ebenfalls ein sehr schönes Resultat: Wurden auch die Intervalle nicht erkannt, so ergab sich doch, wenn man verschiedene Intervalle auf das bessere oder schlechtere Zusammenpassen ihrer Einzeltöne (das wäre also die übriggebliebene restliche Konsonanz[2]) vergleichen ließ, als Rangreihe des Zusammenpassens dieselbe wie die normale Rangordnung der Konsonanzen (von einigen aber auch erklärbaren Ausnahmen abgesehen).

An diesem Punkt setzte die erste der Versuchsreihen des Verfassers ein. Es lag nahe, zunächst als Grundlage überhaupt zu untersuchen, ob binaural der Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz erhalten bleibt, nach unserer Definition: ob die durch einfache Zahlenverhältnisse gekennzeichneten Intervalle auch binaural vor den übrigen ausgezeichnet sind. Infolgedessen gab ich in meinen Versuchen dem einen Ohr der Vpn[3] einen liegenbleibenden Grundton, dem andern einen sich in einem größeren Intervall langsam herauf- und herabbewegenden Ton, einen sogenannten Heulton. Lag der Grundton etwa auf c, so verlief letzterer z. B. zwischen c und g. Im normalen Hören ergaben sich damit: wenn er die Töne es, e und f durchlief, konsonante Intervalle, bei c-ges ein neutrales Intervall und bei c-cis und c-fis dissonante Intervalle. Die Vpn sollten ihren Eindruck beschreiben und insbesondere angeben, ob in dem Auf und Ab der für sie wieder nicht erkennbaren Intervalle irgendwie besonders ausgezeichnete Intervalle hervorträten. Um die Intervalle kontrollieren zu können, wurde ein Elektronenstrahloszillograph verwandt. Mittels eines Elektronenschalters[4] wurden beide Schwingungen auf dem Leuchtschirm des Oszillographen übereinander geschrieben. Die Grundschwingung bleibt dann immer stehen, aber das Bild der zweiten Schwingung (auch wenn man den Ton festhält) wandert langsamer oder schneller. Nur wenn das Verhältnis beider Schwingungen ein einfaches ist (also gerade bei den Konsonanzen), bleibt auch dieses Bild ruhig und man kann überdies an beiden Figuren sofort das Schwingungsverhältnis abzählen. So wurden die Intervalle, insbesondere die Reinheit der Konsonanzen aufs genaueste überwacht. Das Ergebnis war folgendes: Die Vpn gaben bei Ganzton, kl. und gr. Terz, Quarte, verm. Quinte und Quinte mit erstaunlicher Sicherheit und Genauigkeit ausgezeichnete Punkte an, „Lichtblicke" in dem sie peinigenden Erleben häßlicher und unbestimmbarer Intervalle. Einen Rangunterschied stellten die Vpn nicht fest. Das ist verständlich: die zwischen zwei konsonanten Intervallen liegenden Dissonanzen löschten die Erinnerung an die vorangehende Konsonanz wieder aus. Verm. Quinte und Tritonus wurden nicht unterschieden,

[1] H. Sandig, *Beobachtungen an Zweiklängen in getrenntohriger und beidohriger Darbietung*, in Neue Psych. Stud. 14, 1939, S. 25–132.

[2] So schon A. Wellek, a. a. O., S. 540/1.

[3] Vp = Versuchsperson, Vpn = Versuchspersonen.

[4] Beide Geräte wurden von der Firma Philipps zur Verfügung gestellt, wofür auch hier herzlich gedankt sei.

sondern nach dem einfachsten Verhältnis 7:5 als herausgehoben empfunden, entsprechend beim Ganzton 9:8[1]. Dagegen wurde der Halbton bemerkenswerterweise nicht ausgesondert, sondern trat in keiner Weise aus seiner unerfreulichen Umgebung heraus. Die Oktavergänzungen wurden entsprechend bewertet, kl. und gr. Sext und kl. Sept als herausgehoben, die gr. Sept dagegen nicht. Die einfachen Zahlenverhältnisse bis einschließlich 9:8 werden also auch in binauraler Darbietung als ausgezeichnet empfunden.

Nach der an den Anfang gestellten Definition bleibt also der Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz auch binaural erhalten. Damit ist die Entscheidung zugunsten einer „zentralen“[2] Theorie gefallen. Eine Korrektur der Begriffe ist dann freilich nötig. Verm. Quint, Ganzton und kl. Sept treten binaural als „Konsonanzen“ auf. Daß sie im normalen Hören dissonant sind, muß also an anderen und zwar peripheren Gründen liegen. Konsonanz und Dissonanz sind daher tatsächlich zu trennen: die Konsonanz ist eine zentrale Erscheinung, die Dissonanz dagegen eine periphere Störung. Bei Ganzton und kl. Sept würde im normalen Hören die Konsonanz durch die stärkere periphere Störung überdeckt. Bei kl. Sekunde und gr. Sept ist die Konsonanz nicht mehr vorhanden und nur noch die Dissonanz entscheidend. Dann könnte bei kl. und gr. Terz auch noch eine gewisse periphere Störung wirksam sein, und ihr kräftiger, gesättigter Charakter wäre vielleicht ihrem Gehalt an Dissonanz zuzuschreiben.

Die weiteren Versuchsreihen beschäftigten sich nun mit dem bisher noch kaum in Angriff genommenen Problem des Zusammenhangs zwischen Konsonanz und Klangfarbe[3], ob also die Klangfarbe der Intervalltöne von Einfluß

---

[1] Auch in H. Sandigs Versuchen stehen die verm. Quint und insbesondere der Ganzton (bzw. die kl. Sept) den anderen Konsonanzen sehr nahe.

[2] „Zentral“ ist das Gehirn, „peripher“ sind die zu ihm führenden Nerven und die den Sinnenreiz aufnehmenden Organe.

[3] Die physikalischen Schwingungen, die den subjektiven Toneindruck hervorrufen, besitzen mehrere Bestimmungsmerkmale: Frequenz, Amplitude und Art der Zusammensetzung aus einfachen Sinusschwingungen. Der Frequenz, d. h. der Anzahl der Schwingungen pro Sekunde, entspricht subjektiv die Tonhöhe. Der Amplitude, d. h. der Weite des Schwingungsausschlages, entspricht, sehr verständlich, die Lautstärke. Beide Merkmale genügen bereits zur Bestimmung der einfachen sinusförmigen Schwingung. Aber die schwingenden Teilchen der klangerzeugenden Musikinstrumente führen fast immer kompliziertere Schwingungen aus. Es ist wichtig, sich klarzumachen, daß die räumliche Schwingungsfigur (etwa einer schwingenden Xylophonplatte) sehr kompliziert sein kann und sich häufig nicht durch so einfache Gebilde wie Sinusfunktionen ausdrücken läßt, daß dagegen der zeitliche Ablauf der Schwingung jedes einzelnen Teilchens und mithin auch der gesamten noch so komplizierten Schwingungsfigur stets durch eine Summe von Sinusschwingungen darstellbar ist. Der Unterschied liegt nur darin, daß, wenn die räumliche Schwingungsfigur selbst (z. B. bei der Violinsaite) auch eine Sinusfigur bzw. eine Summe von solchen ist, alle zeitlichen Sinusschwingungen Vielfache einer Grundschwingung sind, also ihr Doppeltes, Dreifaches usw., wenn sie das dagegen nicht ist, die zeitlichen Sinusschwingungen komplizierte irrationale Verhältnisse bilden. Im ersten Fall sind die „Oberschwingungen“ „harmonisch“, im zweiten „unharmo-

auf das Konsonanzerleben des Intervalls ist. Die Leipziger Versuche von Wellek und Sandig wurden mit elektrischen Generatoren gemacht, die reine Sinusschwingungen lieferten. Demgegenüber besaßen meine Tonerzeuger Obertöne. Aber hinter sie hatte ich Oktavsiebe[1] geschaltet, mit denen man die Obertöne „heraussieben" konnte, so daß nach Wahl die obertonhaltige Originalklangfarbe oder die gereinigte Sinusklangfarbe benutzt werden konnte. Wurden die Obertöne nun herausgefiltert wie in der ersten Versuchsserie, so ergab sich das bekannte Bild blasseren Erlebens. Schaltete ich aber die Obertöne hinzu, so zeigte sich sofort ein völlig abweichendes Bild: Die Vpn erkannten im Augenblick alle Intervalle und das Konsonanzerlebnis war eindringlich und plastisch. Freilich war es nicht das normale Bild. Es fehlten ja immer noch die beim normalen Hören sich ergebenden peripheren Störungen. Aber die Konsonanzen klangen wundersam rein und schön in einer idealen Harmonie. Damit hatte sich als Ursache der Blässe und Schemenhaftigkeit des binauralen Erlebens überhaupt die Obertonlosigkeit der Töne erwiesen. Der Mangel an Klangfarbe, im normalen Erleben schon Vieles erschwerend, führt im binauralen Hören also zu so katastrophalen Folgen. Weiter war es auffällig, wie mit dem Zufügen und Abschalten der Obertöne das Konsonanzerlebnis Farbe gewann und verlor. Es lag nahe, zu vermuten, daß auch für die Konsonanz selbst die Obertöne das überhaupt Entscheidende seien. Weiter könnte man erwägen, beide Anschauungen in Verbindung zu bringen. Offenbar ist die Konsonanz für das Erkennen der Intervalle wesentlich[2]. Dann bliebe binaural noch eine farblosere Konsonanz über, die aber nicht mehr zum Intervallerkennen ausreicht. Im normalen Hören aber würde uns die wohlausgebildete Konsonanz (gewiß in Verbindung mit der Größe der Intervalle) ihr schnelles Erkennen ermöglichen. Das steht in bestem Einklang einerseits mit unseren pädagogischen Erfahrungen in der Gehörbildungslehre, andererseits mit dem Aufbau unserer Intervallwelt überhaupt, in der wir uns an einigen Standardintervallen orientieren, auf die wir die übrigen als vermindert oder übermäßig beziehen.

Nun sind zentrale primäre Theorien aber nicht sehr wahrscheinlich, da physiologisch kaum die Frequenz bis ins Gehirn hinein erhalten bleiben dürfte, sondern nur ein „Lokalzeichen". Aber die Versuche sprechen auch nur für eine zentrale Theorie; es ist aber auch eine zentrale sekundäre Theorie möglich und sogar nahegelegt, denn die Obertöne wären ja wieder etwas Sekundäres. Nur darf wiederum nicht die Frequenz der Obertöne genommen werden, – das wäre wieder mit den physiologischen Anschauungen nicht verträglich. Hier helfen sowohl die normalen wie die binauralen Erfahrungen weiter. Hält man den Grund-

---

nisch". Die Art der Zusammensetzung dieser zeitlichen Sinusschwingungen und ihre verschiedene Stärke beurteilt das Gehirn nun als „Klangfarbe".

[1] Sie hatte das Institut für ang. Physik der Universität Hamburg geliehen. Herrn Prof. Dr. H. Raether sei ebenfalls auch hier herzlich dafür gedankt.

[2] Die umgekehrte Möglichkeit, daß das Intervallerkennen für die Konsonanz wesentlich ist, scheidet aus, da es im binauralen Hören ja Konsonanz ohne Intervallerkennen gibt.

ton fest und läßt den andern Ton des Intervalls sich stetig verändern, so hat man normal wie binaural den Eindruck, daß der wandernde Ton an den ausgezeichneten Stellen irgendwie in den unteren einmündet[1], – so als ob irgend etwas einschnappt. Das führt auf die Vermutung, daß das Zusammenfallen der Obertöne das Entscheidende für die Konsonanz sei. Das ist tatsächlich auch das Einzige, was an den Obertönen übrigbleibt, wenn die Frequenz selbst ausgeschlossen bleiben soll. Dementsprechend möchte ich diese Anschauung als eine Koinzidenztheorie der Konsonanz bezeichnen. Eine solche Theorie ist auch zentral möglich. Im normalen Hören aber fallen in jedem Ohr die Obertöne bereits zusammen, was die hier wiederum noch weiter erhöhte Plastizität des normalen Konsonanzerlebnisses zum einen Teil erklärt[2]. Andererseits aber ist die Theorie sekundär und mit den physiologischen Tatsachen jederzeit vereinbar.

So schön die Koinzidenztheorie die späteren Versuche erklärt, so scheint sie doch auf den ersten Blick mit dem Ergebnis der ersten Versuchsreihe in Widerspruch zu stehen: Die Konsonanz blieb binaural erhalten, auch wenn keine Obertöne mehr vorhanden waren. Wenn unsere Theorie richtig ist, bleibt nur die Möglichkeit, daß die gemachte Voraussetzung falsch war, – daß eben doch noch Obertöne vorhanden waren, entsprechend dem blasseren Eindruck vielleicht nur sehr schwache. Das dürfte tatsächlich der Fall sein. Zwar enthält der „objektive" physikalische Ton keine Obertöne mehr, aber das Ohr bildet „subjektiv"[3] neue Obertöne hinzu. Diese Tatsache ist in der deutschen Psychologie noch immer unklar[4], so daß ich genauer auf sie eingehen muß.

Die Tatsache, daß das Ohr von sich aus zusätzliche Töne erzeugt, ist schon seit dem 18. Jahrhundert bekannt. Die Entdeckung der Differenztöne stammt von G. A. Sorge 1740, – später bemerkte sie G. Tartini. Erklingen zwei Töne von z. B. 100 und 120 Hz, so bildet das Ohr als Differenz (120 -100 = 20) den „Differenzton" 20. Dieser heißt von 1. Ordnung, da nur einmal eine Differenz genommen wurde. Es entstehen aber auch Differenztöne höherer Ordnung, indem die erzeugten Differenztöne wiederum mit den Primärtönen oder untereinander Differenzen bilden. In unserem Beispiel entstehen zwei Differenztöne 2. Ordnung, indem man 20 von 100 bzw. 120 subtrahiert, also 80 und 100. Aber 100 fällt mit dem einen Primärton zusammen. Dieses von G. G. Hallstroem[5] angegebene Ableitungsverfahren ist zwar anschaulich, aber falsch, jedoch leider

[1] Das ist im normalen Hören noch viel stärker, wo beide Töne mit ihren Obertönen in die Obertonreihe des tiefsten Kombinationstones hineingleiten.

[2] Zum andern Teil geben die in der vorigen Anm. gekennzeichneten Verhältnisse die Erklärung.

[3] „Subjektiv" meint in dem Fall: nicht in der „objektiven" Schwingung enthalten. Für das Gehirn sind beide Arten von Obertönen natürlich gleich objektiv.

[4] So sagt C. Stumpf, *Die Sprachlaute*, S. 296, noch 1926: „Das wirkliche Vorhandensein solcher subjektiver Obertöne beim gewöhnlichen Hören habe ich Tonpsych. II, 260 ff., bezweifelt und bezweifle es heute noch, obgleich . . . ." Der II. Bd. seiner *Tonpsychologie* war 1890 erschienen.

[5] Vgl. H. von Helmholtz, a. a. O., 4. Aufl., S. 257.

immer wieder benutzt[1]. H. von Helmholtz[2] hat die mathematisch richtige Ableitung gegeben. $120 - 100 = 20$ bildet wieder den Differenzton 1. Ordnung. Die 2. Ordnung erhält man, indem man den einen Primärton doppelt nimmt und den anderen subtrahiert, also $2 \cdot 120 - 100 = 240 - 100 = 140$ und $2 \cdot 100 - 120 = 200 - 120 = 80$. Ich will alle Differenztöne mit D bezeichnen und durch zwei Indizes das Bildungsgesetz angeben, also wie oft jeder Grundton beim Subtrahieren zu nehmen ist. Der Differenzton 1. Ordnung ist dann als D_{11} zu bezeichnen. Wenn wir den Ton 100 als ersten nehmen, den Ton 120 als zweiten (den höheren immer an zweiter Stelle), dann ist der Ton 140 als D_{12}, 80 als D_{21} zu schreiben. Diese neue Bezeichnungsweise ist anschaulich und mathematisch exakt zugleich. Nur eine Änderung der Zählung der Ordnung ist noch vorzunehmen. D_{11} wäre 1. Ordnung, D_{12} und D_{21} 2. Ordnung usf. Das ist aber unpraktisch. Man hat ganz ähnlich schon die Zählung der Obertöne aufgegeben: der 1. Oberton wird jetzt als 2. Teilton, der 2. Oberton als 3. Teilton usw., der Grundton als 1. Teilton bezeichnet, so daß nunmehr sinnvoll der 1. Teilton die einfache Schwingungszahl, der 2. die doppelte usw. besitzt. Ganz ähnlich zähle ich die Differenztöne auch eine Ordnung höher als H. von Helmholtz und bezeichne die Grundtöne als Differenztöne 1. Ordnung, den bisherigen der 1. Ordnung jetzt als von 2. Ordnung usf. Die Grundtöne sind ja auch Differenztöne, in denen der andere Ton nullmal subtrahiert wurde, also D_{10} und D_{01}. Durch diese Umänderung passen nunmehr alle Ordnungszahlen zueinander (Teiltöne, Differenztöne, Summationstöne und die Potenzen der Nichtlinearitätsfunktion). Um nunmehr die Ordnungszahl eines beliebigen Differenztones zu erhalten, braucht man nur seine Indizes zusammenzuzählen: D_{11} ist tatsächlich von 2. Ordnung, D_{12} und D_{21} von 3. Ordnung. Auch alle Differenztöne einer beliebigen Ordnung lassen sich danach leicht ausrechnen: man nimmt alle Indizes, deren Summe die betreffende Ordnungszahl ist. Für die 4. Ordnung ergeben sich D_{13}, D_{22}, D_{31}, für die 5. Ordnung D_{14}, D_{23}, D_{32}, D_{41} usw. Nun hat H. von Helmholtz auch subjektive Summationstöne entdeckt, – Summationstöne und Differenztöne gemeinsam nennt er Kombinationstöne. Bezeichnet man Summationstöne mit S, Kombinationstöne mit K, so kommen hinzu S_{11} mit $100 + 120 = 220$, S_{12} mit $100 + 2 \cdot 120 = 340$ usw. Die Grundtöne ergeben sich ebenfalls wieder als S_{10} und S_{01}. In ihnen fallen also die Begriffe Summationston und Differenzton zusammen. Dasselbe gilt nun auch für die Obertöne und damit gelangen wir zu dem wesentlichen Punkt. Bilden wir etwa S_{20} mit $2 \cdot 100 + 0 \cdot 120 = 200$, so ist das der 2. Teilton des ersten Grundtones ebenso wie D_{20}. S_{02} und D_{02} sind der 2. Teilton des zweiten Grundtons. Die Obertöne sind also diejenigen Kombinationstöne höherer Ordnung, in denen ein Grundton nullmal vertreten ist. Obertöne und Kombinationstöne sind wesensgleich. Es sind nunmehr die Töne der 1. Ordnung die beiden Primär-

[1] Mit weiteren Komplizierungen z. B. von F. Krueger und seinen Schülern.
[2] A. a. O., Anhang, S. 652.

töne K_{10} und K_{01}, die Töne der 2. Ordnung lauten K_{20}, K_{11}, K_{02}, die der 3. Ordnung K_{30}, K_{21}, K_{12}, K_{03} usw. Man sieht sehr schön, wie die Obertöne die Eckpunkte bilden, zwischen denen die Kombinationstöne stehen.

Das waren bisher gewiß alles reine Definitionen. Aber die eben geschilderten Benennungen sind das Rechenschema, nach dem sich die Bildung zusätzlicher Töne vollzieht, wenn man zwei Primärtöne auf irgendeine „nichtlineare" Apparatur wirken läßt, auf Lautsprecher, Radioröhren oder eben unser Ohr. Das geht, roh angedeutet, so vor sich, daß sich von zwei Originaltönen a und b die bekannten „Klammer zum Quadrat", „Klammer hoch 3" usw. bilden, und zwar sowohl mit + wie mit —. Beim Quadrat erscheint also $(a + b)^2$ und $(a - b)^2$ und das ist $a^2 + 2ab + b^2$ und $a^2 - 2ab + b^2$, entsprechend die höheren Formeln. Im Verlauf der Rechnung treten dann die Quadrate usw. herunter und die + und — setzen sich zwischen die Buchstaben der gemischten Glieder. Aus den gerade aufgestellten quadratischen Gliedern entstehen so 2 a, a + b, 2 b und 2 a, a — b und 2 b. Das sind nun die Schwingungszahlen der Töne, die in der 2. Ordnung neu hinzutreten. Es sind genau unsere Töne S_{20}, S_{11}, S_{02}, D_{20}, D_{11} und D_{02}, zusammengefaßt also K_{20}, K_{11} und K_{02}. So wie $(a + b)^2$ nicht nur 2 a b ist, sondern auch noch a^2 und b^2 ergibt, so werden stets Obertöne und Kombinationstöne in einem gemeinsamen Vorgang gleichzeitig gebildet. Das ist eine mathematische Notwendigkeit. Auch das Ohr unterliegt ihr. Wenn die Erfahrung also zeigt, daß zumeist nur die Kombinationstöne gehört werden, nicht die Obertöne, so muß das andere Gründe haben. Ein erster ist in den Verschmelzungserscheinungen zu suchen: Das Gehirn verschmilzt alle Obertöne mit ihrem Grundton zu einem Klang. Die Rechnungen zeigen noch einen zweiten Grund: Obertöne sind stets schwächer als die Kombinationstöne. In den obigen Reihen jeder Ordnung sind stets die Mittelglieder am stärksten und die Stärke nimmt nach den Rändern zu ab.

Gibt man im normalen Hören auf jedes Ohr zwei Töne, so erzeugt jedes Ohr also zusätzlich Obertöne und Kombinationstöne. Wenn nur binaural jedes Ohr einen Ton erhält, so bildet das betreffende Ohr alle Glieder außer denen, in denen der andere Ton vorkommt, im einen Ohr also K_{20}, K_{30}, K_{40} usw., im anderen K_{02}, K_{03}, K_{04} usw. Es entstehen zu jedem Ton also seine Obertöne. Und das ist wieder mathematisch unabänderlich. Diese subjektiven Obertöne werden vom Gehirn wieder mit dem Grundton zu einem Klang verschmolzen[1]. Daß man sie hier nicht heraushört, ist erst recht verständlich, denn nach meinen Berechnungen sind die subjektiven Obertöne von Einzeltönen noch wieder schwächer als die Obertöne derselben Töne in Intervallen[2]. Damit waren die für die Koinzi-

[1] Deshalb hört ein feines Gehör niemals nackte Sinustöne, und das bevorzugte Experimentieren mit Sinustönen ist oft zwecklos.

[2] Daraus erklärt sich manches. So gab F. Krueger, Phil. Stud. 17, S. 221/2, seinen Vpn, wenn sie in Intervallen subjektive Obertöne zu hören angegeben hatten, den betreffenden Grundton allein, wobei sich diese Obertöne dann nicht einstellten, woraus Krueger schloß, daß diese Obertöne bei der Darbietung der Intervalle auch

denztheorie nötigen Voraussetzungen also auch in den binauralen Versuchen erfüllt. Während aber im normalen Hören die Obertöne bereits in jedem Ohr zusammenfallen, bilden sie binaural nur ein Band, das die in beiden Ohren getrennten Primärtöne verbindet[1]. Das Hinzufügen objektiver Obertöne, die ja wieder weitere subjektive Obertöne bilden, vergrößert in den späteren Versuchsreihen die Zahl der gemeinsamen Obertöne dann so stark, daß nunmehr auch die Intervallbeurteilung wieder voll einsetzt.

Die binauralen Versuche stellen noch eine weitere entscheidende Frage. Binaural zeigten die Intervalle bis einschließlich zum Ganzton Konsonanz. Wenden wir nun die Koinzidenztheorie konkret auf den Ganzton an, so muß hier der 9. Oberton des tieferen Tones mit dem 8. des höheren zusammenfallen. Das Ohr müßte also noch Obertöne (und im normalen Hören Kombinationstöne) der 9. Ordnung subjektiv bilden. Andererseits wird man keine subjektiven Obertöne der 16. Ordnung mehr erwarten, da der Halbton 16:15 binaural bei Sinustönen nicht mehr herausgehoben wurde. Nun läßt sich über den Grad der Nichtlinearität des Ohres aber auf andere Weise ein genaues Bild gewinnen. Da Obertöne schwer herauszuhören sind, muß man mit Kombinationstönen arbeiten, also im normalen Hören. Derartige Versuche sind bereits öfter mit großer Sorgfalt vorgenommen worden, insbesondere von F. Krueger und zur Nachprüfung von dessen Ergebnissen von C. Stumpf[2]. C. Stumpf hat bei Ganzton und kl. Terz noch (in der neuen Bezeichnungsweise) D_{34} und D_{43} festgestellt, d. h. die 7. Ordnung, ebenso bereits vor ihm M. Meyer[3]. In Kruegers Versuchen[4] wurde D_{53} zwar nicht mehr herausgehört, brachte aber andere Töne noch zu Schwebungen. So ist auch die 8. Ordnung noch sicher. Aber auch die nächsten Ordnungen dürften dann noch gebildet werden und nur so schwach sein, daß sie nicht mehr explizit feststellbar sind. Gerade bei der 9. und 10. Ordnung dürfte also wohl etwa die Grenze der Nichtlinearität des Ohres liegen. Die erstaunliche Übereinstimmung der Ergebnisse der beiden voneinander ganz unabhängigen Versuchsarten scheint mir insbesondere eine starke Stütze der Koinzidenztheorie zu bilden[5].

---

nicht aufgetreten waren, sondern einer Täuschung der Vpn zuzuschreiben gewesen seien. Nach meinen Formeln erklärt sich der Tatbestand nun einwandfrei. Weiter weist mich Herr Prof. Dr. med. J. Kühnau (Institut f. physiol. Chemie der Universität Hamburg) darauf hin, daß es auch eine Art Schwerhörigkeit gibt, bei der der Patient, der sonst keine Sprache versteht, diese bei gleichzeitigem Lärm erkennt, was sich auf die gleiche Art erklären ließe.

[1] Die binauralen Versuche sind noch wesentlich besser zu verstehen, wenn man sie auf medizinischer Grundlage im Zusammenhang der ganzen Hörbahn betrachtet. Das soll in einem weiteren Beitrag, *Der Aufbau der Gehörswahrnehmungen*, geschehen.

[2] C. Stumpf, *Beobachtungen über Kombinationstöne*, in Z. f. Psych. 55, 1910, S.142 und gleichzeitig in H. 5 seiner Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft.

[3] C. Stumpf, Z. f. Psych. 55, S. 87.

[4] Z. B. Phil. Stud. 16, S. 655, Intervall 512:900.

[5] Auf die verschiedene Empfindlichkeit der Vpn und den Einfluß der Gewöhnung kann ich hier nicht näher zu sprechen kommen.

Die Koinzidenztheorie soll nun noch in den größeren Rahmen einer allgemeinen Begriffsbildung eingegliedert werden[1]. Sie erlaubt es, die beiden Begriffe Tonverwandtschaft[2] und Tonigkeit an die so erklärte Konsonanz anzuschließen. H. von Helmholtz hat die Ton- oder Klangverwandtschaft definiert[3]: Zwei Töne heißen verwandt, wenn sie gemeinsame Obertöne besitzen. Auf diesem Begriff baut er dann wieder die weiteren der Akkordverwandtschaft und Tonartenverwandtschaft auf. Die Tonverwandtschaft bezieht sich also auf das Verhältnis zweier Töne, während die Konsonanz eine Eigenschaft von Intervallen darstellt. Erklärt man nun die Konsonanz durch das Zusammenfallen gemeinsamer Obertöne, so rücken beide Begriffe eng aneinander. Die Tonverwandtschaft können wir dann erklären als das durch die Konsonanz geschaffene, zwei Töne eines Intervalls verbindende Band.

Ganz entsprechend kann man auch den Begriff der Tonigkeit auf den der Konsonanz zurückführen. Die Vertreter des Begriffs Tonigkeit verstehen unter der Tonigkeit des c das c-ige, des e das e-ige usw.[4]. Diese Definition ist einwandfrei, und sie scheint mir nützlich. Strittig ist aber, um was für eine Art Eigenschaft eines Tones es sich bei der Tonigkeit handelt. Den Vertretern des Begriffs zufolge soll eine isoliert angegebene Frequenz, etwa 384 Hz, eine Tonigkeit, in diesem Fall g, in demselben Sinn besitzen wie im Optischen einer Frequenz eine Farbe im Subjektiven entspricht[5]. Dementsprechend begründen sie eine „Zweikomponententheorie der Tonhöhe": Während die in Helligkeit umbenannte Tonhöhe[6] linear von unten nach oben, von „tiefen" zu „hohen" Tönen verläuft, soll die Tonigkeit sich „zyklisch"[7] ändern, von c durch alle Töne einer Oktave

---

[1] Daß sie mit dem Zusammenfallen auch die Verschmelzung C. Stumpfs erklärt, soll hier nur angedeutet werden.

[2] Schon A. von Oettingen sah hier Beziehungen. Er wollte umgekehrt die Tonverwandtschaft zur Erklärung der Konsonanz heranziehen. Die ganze Tonpsychologie gerade der Mitte des 19. Jahrhunderts ist so interessant, daß ich auf sie bei anderer Gelegenheit näher zurückkommen will.

[3] Mit ihr wollte er vor allem auch die Beziehungen der Töne in der Aufeinanderfolge klären.

[4] Zur Definition vgl. etwa C. Stumpf, *Die Sprachlaute*, S. 91, Anm. 1, oder A. Wellek, a. a. O., S. 483.

[5] Das mag für den Absoluthörer zutreffen; C. Stumpf, E. M. von Hornbostel, A. Wellek u. a. sind bezeichnenderweise alle Absoluthörer. Aber ich halte die ältere, auch seit dem Aufkommen der Zweikomponententheorie noch immer wieder vertretene Auffassung des absoluten Gehörs als eines Tonhöhengedächtnisses (auch J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 237 u. ö., bekannte sich zu ihr) für voll ausreichend. Die tonalen Qualitäten könnten sich dann gewiß mit den absoluten Tonhöhen eng verbinden. G. Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*, Bern 1946, vertritt selbst eine Mittelstellung, indem er ein „regionäres Gehör", Welleks „linearen" Typus (vgl. A. Wellek, *Das absolute Gehör und seine Typen*, Leipzig 1938) als Tongedächtnis erklärt und nur ein absolutes Gehör im engeren Sinn, Welleks „polaren" Typus, als Erkennen von Qualitäten faßt.

[6] Dies die von E. M. von Hornbostel vorgeschlagene Terminologie im Gegensatz zur ursprünglichen von G. Révész.

[7] Diese sehr geschickte Bezeichnungsweise von A. Wellek, a. a. O., S. 486, u. ö.

hindurch in das eine Oktave höhere c wieder einmündend usw. Das veranschaulichen sie an einer aufrechtstehenden Spirale mit immer höher steigenden Gängen. Es liegen dabei stets Töne gleicher Tonigkeit übereinander[1]. Aber ein g^1 von 384 Hz kann sein g-iges nur erhalten, wenn vorher ein c mit seinem c-igen festgesetzt worden ist. Entsprechend tritt z. B. in einem Glissando, in dem keine solche Festlegung erfolgen kann, auch keine zyklische Komponente auf[2]. Das g-ige ist eben nichts absolut Definiertes, sondern etwa das „Quintige zu c", das „Großterzige zu es" oder das „Leittönige zu as". Die Tonbuchstaben bezeichnen die Stellung des Tones im gesamten Tonsystem, also gewiß eine „historische Qualität", aber keine der Schwingungszahl als solcher zukommende, sondern eine erst durch das ganze Tonsystem, ja sogar erst durch eine bestimmte Tonalität definierte. Die Tonigkeit ist eine Eigenschaft, die einer Tonhöhe nicht als solcher zukommt, sondern die diese erst im Zusammenhang erhält. Ich würde also denken, daß auch hierbei die Konsonanz das Primäre ist, ähnlich wie bei der Tonverwandtschaft. Tonigkeit wäre der Widerschein der Konsonanz (bzw. Dissonanz) auf einen einzelnen Ton eines konsonanten (bzw. dissonanten) Intervalls. Das Ursprüngliche wäre die Konsonanz, aus ihr würde ich das Verhältnis zweier ein konsonantes Intervall bildender Töne als Tonverwandtschaft und den Teilcharakter eines der Töne des Intervalls als Tonigkeit definieren. Der Sachverhalt wäre bei allen drei Begriffen derselbe, nur bezeichnete Konsonanz eine Eigenschaft eines Ganzen (und das Ganze hat den Primat), Tonverwandtschaft die Beziehung der Teile untereinander und Tonigkeit die Beziehung der Teile zum Ganzen.

---

[1] Aber mit demselben Recht läßt sich eine Spirale konstruieren, bei der jeder Gang um eine Quinte höher liegt als der vorhergehende. Diese Quintspirale würde viel besser unser abendländisches Tonsystem darstellen, das eine unendliche „pythagoräische" Quintenfolge vom Zentrum c aus nach beiden Seiten zugrunde legt, über und unter der entsprechende Quintenreihen jeweils im Abstand von einem syntonischen Komma angeordnet werden. In der Quintspi ale liegen dann alle Töne einer Quintenreihe übereinander und auf der Spirale kann man z. B. nach syntonischen Kommata markieren.

[2] Diese Erscheinung erklären die Vertreter der verabsolutierten Tonigkeit mit der Annahme, daß die Tonigkeit entwicklungsgeschichtlich jung sein soll und daher unter so komplizierten Bedingungen nicht anspricht. – Das Verdienst, zuerst entscheidende Argumente gegen die Zweikomponententheorie vorgebracht zu haben, gebührt H. Schole, *Tonpsychologie und Musikästhetik*, Göttingen 1930. Auch J. Handschin, a. a. O., steht auf dieser Seite.

Frühe Lehrwerke für das Hammerklavier

von

WILLI KAHL

Das stetige, wenn auch in den verschiedenen Ländern keineswegs gleichmäßige Vordringen des Hammerklaviers unter den besaiteten Tasteninstrumenten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellte auch der Klavierpädagogik neue Aufgaben. Früher und eifriger als anderwärts suchte sich die Unterrichtsliteratur für Klavier in Frankreich den neuen Verhältnissen anzupassen, obwohl sich das Pianoforte hier erst später als in Deutschland und England Geltung verschaffte. Zwar hatte Johann Gottfried Eckard seine in Paris 1763 erschienenen „Six Sonates pour le clavecin" op. 1 im Vorwort ausdrücklich für Cembalo, Clavichord oder Pianoforte bestimmt[1]. Aber das ging zweifellos auf Anregungen seines Landsmanns, des Augsburger Klavierbauers Johann Andreas Stein zurück, mit dem er 1758 nach Paris gereist war. Was Stein in seinen Bemühungen um das Problem eines klangkräftigen, expressiven Klaviers anstrebte[2], mag Eckard veranlaßt haben, wie er im Vorwort sagt, „de marquer aussi souvent les doux et les forts, ce qui été inutile si je n'avait eu que le Clavecin en vû". Aus seiner Pariser Umgebung konnte eine solche Anregung jedenfalls nicht kommen. Erst nach 1770 wurde das neue Hammerklavier in Frankreich bekannt, zunächst durch eingeführte englische Instrumente, bis dann 1777 Sebastian Erard nach mancherlei älteren französischen Versuchen, den starren Cembaloton zu überwinden, für den Pianofortebau in seinem Lande eine feste Tradition begründete[3]. In dieser Zeit begann der Ruhm altfranzösischer Clave-

[1] Über Eckard siehe P. von Stetten, *Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg,* 1779, S. 554 f., J. B. de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne,* III, 1780, S. 507 f., E. L. Gerber, *Histor.-biogr. Lexicon,* I, 1790, Sp. 372, *Neues histor.-biogr. Lexikon,* II, 1812, Sp. 16, A. Méreaux, *Les Clavecinistes de 1637 à 1790,* Textbd., 1867, S. 74 f., T. de Wyzewa, *La Jeunesse de Mozart,* Rev. des deux mondes, 1905, S. 655 ff., Wyzewa et G. de Saint-Foix, *Mozart,* I, 1912, S. 41 ff., H. Abert, *Mozart,* I, 1919, S. 85, E. Hertz, *J. A. Stein, ein Beitr. z. Geschichte des Klavierbaues,* Diss. Freiburg i. Br. 1937, S. 26 ff., E. Reeser, *De Klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart,* 1939, S. 35 ff. und *J. G. Eckard,* Tijdschr. v. Muziekw., XVII, 1943, S. 89 ff.

[2] Hertz, a. a. O., S. 45.

[3] In Frankreich war bereits 1716 Jean Marius den Spuren B. Christoforis auf dem Wege zur Hammermechanik gefolgt, aber ebensowenig durchgedrungen wie vereinzelte spätere Versuche, das Cembalo zur Erzielung dynamischer Feinheiten zu

cinistenkunst endgültig zu verblassen. Eine große Zahl Pariser Klavierkomponisten, z. T. noch in der traditionellen französischen Personalunion von Organist und Klavierspieler, wandte sich nun dem Pianoforte zu. In diesen Kreis trat 1776 der Straßburger Nikolaus Joseph Hüllmandel und zeigte den Franzosen in seinen Klaviersonaten, welchen Ausdrucks das neue Hammerklavier fähig war[1].

Ein anderer Elsässer, Anton Bemetzrieder, hatte 1771 mit seinen „Leçons de clavecin et principes d'harmonie"[2] eine der letzten französischen Klavierschulen der Cembalozeit veröffentlicht. Diderot schrieb das Vorwort dazu und stilisierte den Text Bemetzrieders[3]. Auch Diderots Tochter war an dem Werk beteiligt, das eine organische Verschmelzung von Klavierschule und Harmonielehre darstellt in einem mitunter geradezu dramatisch zugespitzten Gespräch zwischen „Maître" (Verfasser), „Disciple" (Diderots Tochter) und „Philosophe" (Diderot). Was den eigentlichen klavierpädagogischen Ertrag dieses Lehrbuchs angeht, so muß man sich allerdings von Vorstellungen freimachen, wie sie uns deutsche Klavierschulen vom Klavierunterricht dieser Zeit vermitteln. Von dem Elementaren, mit dessen gewissenhafter Behandlung man in Deutschland immer mehr den Bedürfnissen der Liebhaber glaubte entgegenkommen zu müssen, wird hier offenbar schon viel vorausgesetzt. Von vornherein beanspruchen ästhetische Erörterungen sowie eine Einführung in die Harmonielehre den größten Raum. Vergeblich sucht man etwa, was doch zum Grundstock jeder damaligen deutschen Klavierschule gehörte, ein Kapitel von den Manieren. Der Gegenstand wird nur einmal (S. 355) ganz kurz gestreift mit einem Hinweis auf die gegensätzliche italienische und französische Verzierungspraxis. Es wird auch keine umständliche Lehre von der freien Fantasie entwickelt. Und doch lernt man aus verhältnismäßig wenigen Bemerkungen, aus der anschaulichen Art, wie der Lehrer die Schülerin zum „préluder de tête" anleitet (S. 311), Bemetzrieders Stellung zu diesem so wichtigen Gegenstand der Klavierpädagogik des 18. Jahrhunderts kennen.

Ein wesentlich anderes Bild bietet ein zweisprachig, englisch und französisch erschienenes Werk Bemetzrieders, das offenbar die Leçons von 1771 fortsetzen

---

vervollkommnen. Thévenard ist hier zu nennen, Le Voir und Berger (C. Pierre, *Les Facteurs d'instruments de musique,* 1893, S. 91 f.), ebenso P. Taskin mit seinem „Clavecin à peau de buffle" von 1768 (E. Closson, SIMG XII, 1911, S. 234 ff.). Ein Jahr später näherte sich de Virbés mit seinem „instrument à marteaux de la forme de ceux de l'Angleterre" dem Hammerklavier schon merklich (Reeser, *De Klaviersonate,* a. a. O., S. 42). Als erster Pariser Pianofortebauer vor Erard erscheint dann seit 1770 J. K. Merckens (Pierre, a. a. O., S. 139 f.). Vgl. auch R. E. M. Harding, *The Pianoforte, its history traced to the great exhibition of 1851,* 1933, S. 11 ff., 73 ff.

[1] Méreaux, a. a. O., S. 84, de Saint Foix, *Les premiers pianistes parisiens,* Revue mus., IV, 1923, S. 193 ff., Reeser, a. a. O., S. 120 ff.

[2] Abdruck bei D. Diderot, *Oeuvres complètes,* XII, 1876, S. 171 ff.

[3] J. Feuerstein, MGG I, Sp. 1621, möchte darüber hinaus die ästhetischen Theorien der *Leçons* überhaupt für Diderots Werk halten, worüber aber das letzte Wort wohl noch nicht gesprochen ist.

sollte, „New Lessons for the harpsichord containing the principles and elements of harmony, laid open in an entirely new manner", London 1783. Zwar beanspruchen auch hier Ton- und Harmonielehre weit über die Hälfte des Raumes, aber das Klavierpädagogische hat jetzt mehr Systematik und, durch Tabellen und zahlreiche Notenbeispiele unterstützt, erhöhte Anschauungskraft. Schlägt man die ersten Seiten des ersten Teils auf, der sich nun geschlossen mit dem Klavierunterricht beschäftigt, so hat man den Eindruck, als ob der Franzose als der geborene Augenmensch über den redseligen Enzyklopädisten gesiegt habe. Ein glücklicher Einfall ist das Bild der Tastatur, aus dem der Schüler zugleich die entsprechenden Töne der Stimmen und Instrumente vergleichend ablesen kann, ein Gedanke, den dann einige Zeit später L. Adam in seiner großen Klavierschule wieder aufgreifen sollte. Den Tonleiterstudien ist durch wechselvolle Ausgestaltung nach Rhythmus, Anschlagsarten usw. alles Mechanische genommen. Vokalisen sollen sich mit Fingerübungen verbinden. So bezeugt der klavierpädagogische Inhalt dieser „New Lessons" auf dem engen ihm zugewiesenen Raum mehr noch als das Lehrbuch von 1771 jenen fortschrittlichen Geist, der ja auch aus Bemetzrieders ästhetischen Anschauungen zu uns spricht, mit denen er, in der starken Betonung des Gefühlsmäßigen ein Weggenosse Herders und Heinses[1], zu einem Vermittler zwischen Rationalimus und Romantik wird.

Die Überfremdung des Pariser Musiklebens seit etwa 1760 von Deutschland und Italien her findet ihren Niederschlag dann auch gleich in den ersten Versuchen der dortigen Klavierunterrichtsliteratur, dem neuen Hammerklavier Rechnung zu tragen. So gab der in Paris als Musiklehrer tätige J. B. Bambini[2] eine „Méthode du pianoforte"[3] heraus. Für das Konservatorium in Neapel war eine 1782 in Paris erschienene gemeinsame Arbeit von J. Chr. Bach und Pasquale Ricci bestimmt, „Méthode ou Recueil de connoissances élémentaires pour le Forte-Piano ou Clavecin. Oeuvre mêlé de Théorie et de Pratique"[4]. In der mit dem Titel angekündigten Mischung von Theorie und Praxis beschränkt sich der theoretische Anteil auf die von Ricci geschriebene Einleitung. Anders, ohne jedoch schon zu einer ausgeprägteren Pianofortemethodik zu gelangen, verteilt Louis Félix Despréaux in seinem fünfteiligen „Cours d'éducation de Clavecin ou Piano-Forte" den Unterrichtsstoff. Der erste Teil erschien 1782 in Paris[5]. Er schafft die Grundlagen für den Unterricht, „Intonation" und „Mesure". Die praktischen Beispiele sind Diskantstimmen über be-

[1] H. Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, 1915, S. 130.

[2] Nicht Felix B., dem Eitner, *Quellenlexikon*, I, 1900, S. 323, eine Klavierschule zuschreibt.

[3] Eitner, a. a. O., nennt eine Ausgabe: Paris, Louis; Fétis, *Biographie universelle*, I, ²1889, S. 233: Paris, Nicolas.

[4] Ch. S. Terry, *J. Chr. Bach*, 1929, S. 134 f.

[5] Nur dieser lag mir in einem Exemplar der Bibl. der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin vor. Eine abfällige Besprechung bei K. F. Cramer, *Magazin der Musik*, II, 2, 1786, S. 853 ff.

zifferten Bässen, deren Aussetzung aber nach dem methodischen Aufbau des Ganzen keinem Anfänger zugemutet werden kann, sondern in der Hand des Lehrers liegen muß[1]. Es scheint sich also weit mehr als bei Bemetzrieder, der sie nur gelegentlich eingeschaltet wissen wollte, um Vokalisen als erstes Übungsmaterial zu handeln, und es ist nicht leicht zu erkennen, wo und wie in diesem ersten Teil das im Vorwort ausdrücklich verlangte „psalmodier" des Schülers durch Klavierspiel abgelöst werden soll. Erst nach Beherrschung solcher Vorübungen spricht das „Avertissement" ihm die Fähigkeit zu, „apprendre à toucher du Clavecin qui sans ces préliminaires est d'une longueur infinie"[2]. Daß dem Lehrer zur Begleitung des Schülers das Pianoforte empfohlen wird („il est plus doux"), ist außer der ständigen Anwendung des Violinschlüssels für den Diskant und dem reichen Beispielmaterial gegenüber Bemetzrieders „Leçons" von 1771 fast das einzig Fortschrittliche dieses Lehrbuchs.

Auch Hüllmandel hat das in seinen Sonaten so kräftig geförderte Pianofortespiel mit einem Lehrwerk bedacht. Zwar sind seine „Principles of music chiefly calculated for the pianoforte or harpsichord with progressive lessons, op. 12" nach 1790 in London, seinem späteren Aufenthaltsort, erschienen, wahrscheinlich aber die eigentliche Frucht seiner Tätigkeit als Klavierlehrer in Paris. Das knapp gehaltene Werk widmet allerdings dem Klavierunterricht selbst nur einige wenige Seiten und eine Anzahl angehängter Übungsstücke. Um dieselbe Zeit veröffentlichte F. Chauvet (l'ainé) seine „Principes de musique pour le Piano", Paris 1791.

Beobachten wir bei Bach-Ricci und Hüllmandel schon früh Ausstrahlungen der Pariser Pianofortepädagogik zum Ausland hin, so hat es Ignaz Pleyels 1797 in Paris erschienene „Nouvelle Méthode de Pianoforte"[3] bald zu Weltruf gebracht. Auch von ihr mag gelten, was man von ihrem Verfasser, der sich in seinen Quartetten stolz „élève de Haydn" nannte, einmal gesagt hat: „Die Haydnsche Schule machte in seinen leichten Werken die Reise um die Welt, die Engländer importierten Pleyelsche Musik in ihre Kolonien jenseits des Äquators"[4]. In dieser „Nouvelle Méthode" zeigt sich nun zum erstenmal auf breiterer Grundlage, welch neue Voraussetzungen das Hammerklavier für die Metho-

---

[1] Die Lehre vom Akkompagnement ist dem 3. Teil vorbehalten. Für die des Generalbasses unkundigen Lehrer gilt: „Les Accompagnateurs qui n'ont point assez d'habitude pour trouver les accords indiqués sur les basses des Leçons de cette Méthode doivent exécuter le chant de la main droite."

[2] Hier setzt dann der zweite Teil des Lehrbuchs ein, *Principes du doigt du clavecin, suivis de 50 leçons d'une difficulté graduelle (musettes, menuettes etc.)*. Der fünfte Teil (besprochen in *Allg. mus. Ztg.*, IV, 1802, S. 426 f.) enthält „Genres de musique de différens peuples".

[3] Zahlreiche Ausgaben und Bearbeitungen weist C. F. Whistling, *Handbuch der musikal. Literatur*, 1828, S. 891 f. nach. Mir lag die bei Peters erschienene *Klavierschule nebst 30 Übungsstücken*, 5. verb. u. verm. Ausg. (mit Nachträgen von J. G. Schicht) vor.

[4] W. H. Riehl, *Musikalische Charakterköpfe*, I, ³1861, S. 242.

dik des Klavierunterrichts geschaffen hatte. Der „Verschiedenheit des Anschlags" wird nun entscheidende Bedeutung für die Ausdrucksgestaltung im Klavierspiel zuerkannt. Erhöhte Anschaulichkeit durchdringt die Darbietung des Lehrstoffes (Skalen, Abbildung: Lage der Hand auf der Tastatur). Unter den angehängten „Lektionen" wird auch das vierhändige Spiel nicht vergessen. Adam freilich steckte sich für die spieltechnische Durchbildung des Schülers wesentlich höhere Ziele, wie es ja auch dem Charakter seiner Klavierschule als offiziellem Lehrbuch des Pariser Conservatoire entsprechen mußte. Die Welt Pleyels bleibt nun einmal in seiner „Nouvelle Méthode" wie in seinen zahlreichen instruktiven Stücken das Reich der Musikliebhaber im weitesten Sinne.

Des Elsässers Louis Adam „Méthode de Piano du Conservatoire" von 1802 wurde also nach Inhalt und Bestimmung das bahnbrechende Werk des Pariser Kreises und stellt methodisch den Übergang von den Anfängen der Pariser Pianofortekunst zur virtuosen Epoche der Klaviermusik des beginnenden 19. Jahrhunderts dar[1]. Inzwischen hatte, 1797 in Dresden erschienen, eine andere Klavierschule, „Die wahre Art, das Klavier zu spielen", die französischen Bestrebungen, den Klavierunterricht der jüngsten Instrumentenentwicklung anzupassen, auch auf deutschem Boden zur Geltung gebracht. Der Verfasser, Peter Johann Milchmeyer, hatte sich, ehe er sich 1780 in Mainz als Hofmechanikus niederließ, zehn Jahre in Paris aufgehalten und konnte dort also alles, was mit der Verbreitung der neuen Hammerklaviere zusammenhing, aus nächster Nähe kennen lernen. Vielleicht war die „Nouvelle Méthode" des von ihm besonders geschätzten Pleyel das unmittelbare Vorbild für sein Lehrbuch, das die erste deutsche Pianoforteschule oder doch die erste Klavierschule wurde, die in Deutschland mit aller Entschiedenheit auf den Voraussetzungen des neuen Instruments aufbaute.

Einem solchen Lehrbuch war damals in Deutschland noch nicht in gleicher Weise wie in Frankreich der Boden bereitet. Zum mindesten bestanden noch zu Beginn der 90er Jahre bedeutende Unterschiede in der Wertschätzung des Hammerklaviers zwischen Nord- und Süddeutschland. Der Berliner J. C. F. Rellstab meinte zwar 1789: „Wir haben den Flügel [Cembalo] mit Recht von unserer jetzigen Musik verwiesen, denn es würde unausstehlich sein, auf einem monotonischen Instrumente nun auch noch monotonische Cacophonie zu hören.

---

[1] Deutsche Ausgabe von K. Czerny, 1826. Übersetzungen ins Deutsche, Italienische und Spanische weist K. F. Becker, *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur,* 1836, Sp. 375, nach. Vgl. A. Kullak, *Die Ästhetik des Klavierspiels,* 4. umgearb. Aufl. v. W. Niemann, 1905, S. 81 ff. Über Adam siehe A. F. Marmontel, *Les pianistes célèbres,* 1878, S. 236 ff., de Saint-Foix, *Les premiers pianistes parisiens,* a. a. O., VI, 1925, S. 209 ff. Der Klavierschule von 1802 war eine zusammen mit L. W. Lachnith herausgegebene *Méthode ou principe général de doigter pour le pianoforte,* 1798, vorausgegangen.

Wir brauchen ihn nur noch bei Singmusiken zuweilen"[1]. Aber in seiner ein Jahr danach erschienenen „Anleitung für Klavierspieler, den Gebrauch der Bachschen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend" glaubt er als Klavierpädagoge doch noch, dem Pianoforte mit größtem Mißtrauen begegnen zu müssen (S. II): „Ein dauerhaft gearbeitetes Fortepiano gehört unter die Seltenheiten, und fast unter die Unmöglichkeiten, denn die zusammengesetzte Mechanik des Instruments macht, daß, ohne Schuld des Instrumentenmachers, jede Witterung darauf Einfluß hat. Diese Wandelbarkeit wird auch der Mode dieses Instruments bald ein Ende machen, da die Freude bei deren teuren Preis in fünf Jahren vorbei ist, und dann werden Clavichord und Flügel wieder in ihre alten Rechte eingesetzt werden."

Dem norddeutschen Skeptiker Rellstab steht also einige Jahre später Milchmeyers volles Vertrauen in die Zukunft des neuen Instruments gegenüber. Um 1750 zu Frankfurt a. M. geboren[2], wirkte er 1770 bis 1780 als Klavier- und Harfenlehrer in Paris[3], ließ sich 1780 als Hofmechanikus in Mainz nieder, wurde Mitglied der bayrischen Hofkapelle in München, ging als Musiklehrer 1798 nach Dresden und starb am 15. März 1813 zu Straßburg. Der Titel seiner Klavierschule ist natürlich ein beabsichtigter Anklang an das bedeutendste deutsche Lehrbuch des nun zu Ende gehenden Jahrhunderts, an C. Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen"; aber wichtiger als alle Bindung an die Tradition erscheint Milchmeyer der Anschluß an die neue Zeit mit allen Mitteln, „jetzt, wo alle große Componisten für das Pianoforte arbeiten" (S. 2). So konnte er allerdings seine Überzeugung von der nun erreichten Vorrangstellung des Hammerklaviers unter den besaiteten Tasteninstrumenten begründen, denn die Komponisten, die er hier und in seinen anderen Unterrichtswerken zu Worte kommen läßt, sind vorwiegend Süddeutsche, also führende Pianofortekomponisten der Zeit. Was in Deutschland noch irgendwie an Wertschätzung des Cembalos oder Clavichords vorhanden sein könnte, wird von Grund aus bekämpft.

Vor nicht allzu langer Zeit hatte noch D. G. Türk[4] die hohe Bedeutung des „Klaviers", d. h. in der Sprache des 18. Jahrhunderts des Clavichords, für den Unterricht hervorgehoben: „Zum Lernen ist das Klavier, wenigstens im An-

---

[1] *Über die Bemerkungen eines Reisenden,* 1789, S. 38. Die Anspielung bezieht sich offenbar auf die von ihm wenig geschätzte neue Wiener klassische Musik. Vgl. H. Uldall, *Das Klavierkonzert der Berliner Schule,* 1928, S. 100.

[2] Über M. siehe Gerber, *Hist.-biogr. Lex.*, I, 1790, Sp. 942, *Neues hist.-biogr. Lex.*, III, 1813, Sp. 428 f., E. Bernsdorf, *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst,* II, 1857, S. 997 f., Eitner, a. a. O., VI, 1902, S. 476. Eine eingehende Besprechung der Klavierschule von K . . . (dies ist nach den Ermittlungen von M. Bigenwald, *Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung,* Diss. Freiburg i. Br., 1938, S. 92: H. J. Knecht) in der *Allg. musikal. Ztg.*, I, 1798, S. 117 ff., 135 ff.

[3] Die Vorrede der Klavierschule spricht von einem 18jährigen Aufenthalt in Paris und Lyon.

[4] *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen,* 1789, S. 11 f.

fange, unstreitig am besten; denn auf keinem anderen Klavierinstrumente läßt sich die Feinheit im Vortrage so gut erwerben, als auf diesem. Kann man in der Folge einen Flügel oder ein gutes Fortepiano daneben haben, so ist der Nutzen für den Lernenden desto größer; denn die Finger bekommen durch das Spielen auf diesen Instrumenten mehr Stärke und Schnellkraft. Nur darf man nicht immer auf dem Flügel etc. spielen, weil es auf Kosten des guten Vortrages geschehen möchte. Wer nicht beides haben kann, der wähle das Klavier."

Nun wird von Milchmeyer dem Clavichord jede Eignung für den Anfangsunterricht abgesprochen. „Der Ausdruck, welchen man auf dem letzteren hervorbringen will, verursacht unendliche Verdrehungen der Finger, und es ist gewiß selten, daß Personen, die sich lange auf dem Clavichord geübt haben, gute Pianoforte-Spieler werden. Ich glaube vielmehr, man sollte einen Spieler gleich auf dem Pianoforte und mit dem G-Schlüssel anfangen lassen[1], und das alte Vorurteil und den Eigensinn bei Seite setzen, nach denen man behauptet, es sei nichts Besseres als das Clavichord und der C-Schlüssel" (S. 2). Ferner macht Milchmeyer gegen das Clavichord seine geringe Eignung im Konzertsaal geltend und die Tatsache, daß man in England und Frankreich nur Hammerklaviere kenne. „Also um Konzert, um öffentlich zu spielen, lernet man nur Klavier? Warum nicht gar, um nur darauf zu reisen!", bemerkt Knecht mit bitterem Spott in seiner Besprechung[2] zu dieser Auffassung, die allerdings deutlich genug erkennen läßt, wie sehr das anbrechende Zeitalter des Pianofortevirtuosentums, des alle Länder bereisenden Klaviervirtuosen die Grundlagen des häuslichen Liebhabermusizierens zu erschüttern drohte. Immerhin macht der so fortschrittlich gesinnte Milchmeyer noch ein Zugeständnis: Wo ein Pianoforte zu teuer ist, empfiehlt sich das Clavichord[3], „da es nächst dem Pianoforte das beste Instrument für den musikalischen Ausdruck ist. Nur den Flügel kann ich auf keine Weise empfehlen" (S. 58), womit also über das Cembalo endgültig der Stab gebrochen ist.

Milchmeyers Kapitel „Von der Kenntnis und Veränderung des Pianoforte" führt uns wie kaum ein anderes Zeugnis dieser Jahre mit höchster Anschaulichkeit in die Frühgeschichte des Pianofortespiels ein. Hier gewinnen wir Einblick in ein heute wenig beachtetes Gebiet der Aufführungspraxis älterer Musik. Es ist daran zu erinnern, daß die ersten Hammerklaviere durch die fehlende oder doch oft mangelhafte Dämpfung gegenüber den Cembali mit ihren Registern so stark im Nachteil waren, daß J. S. Petri[4] etwa klagen konnte, sie „machen eine undeutliche und nachtönende Musik, die noch elender als ein Hackebrett klinget". Das ganze Streben der Zeit nach Vervollkommnung der Klavierinstru-

---

[1] Mit dem durchgehenden Gebrauch des Violinschlüssels hatte sich bereits 1782 L. F. Despréaux als fortschrittlicher Klavierpädagoge erwiesen.

[2] A. a. O., S. 118.

[3] Diesen wirtschaftlichen Gesichtspunkt hatte bereits Rellstab (s. o.) gegen das Pianoforte zugunsten der älteren Instrumente geltend gemacht.

[4] *Anleitung zur praktischen Musik*, 1767, S. 131.

mente faßt Chr. Fr. D. Schubart[1] in den Wunsch zusammen, „Farben in den Flügel zu bringen", „das Forte und Piano ohne Züge, weil Züge nur aufhalten, bloß durch den Druck der Faust in der möglichsten Schnelligkeit hervorzubringen". Aber hierbei wollte man offenbar nicht stehen bleiben, vielleicht schon deswegen nicht, weil ja nach dieser Seite hin immer noch eine gewisse Überlegenheit des Clavichords durch die Möglichkeit der Bebung gegeben war.

So ging man dazu über, nach dem Vorbild des Cembalos auch das Hammerklavier mit Registerzügen auszustatten. Es sind die meist mit Pedaltritten, seltener mit Registerknöpfen durch Hand oder Knie zu bedienenden sogenannten „Veränderungen", von denen sich bis heute nur noch die beiden modernen Pedale erhalten haben. Schubarts Wunsch, „Farben" in den Flügel zu bringen, hat nun der Pianofortebau um die Jahrhundertwende mit einer Fülle vielseitigster Versuche zu verwirklichen unternommen, den Hammerklavierklang um die Ausdrucksmöglichkeiten einzelner anderer Instrumente, vor allem von Streichern, bestimmter Instrumentengruppen, ja eines ganzen Orchesters zu bereichern. Konnte schon das Cembalo mit den Gegensätzen seiner Registerdynamik den Typus des vom Orchester unabhängigen, unbegleiteten Klavierkonzerts entwickeln, wie in J. S. Bachs „Italienischem Konzert", so schrieben nun die Pianofortekomponisten ihre Konzerte und konzertmäßigen Werke von vornherein so, daß sie auch Abnehmer für das häusliche Musizieren auf Klavieren mit „Veränderungen" finden konnten. Es handelte sich dann nur noch darum, den Spieler mit entsprechenden Anweisungen, insbesondere mit bestimmten Zeichen anzuleiten, wie die vom Komponisten beabsichtigten Klangwirkungen mit Hilfe der Veränderungen verwirklicht werden sollten. Erst neuerdings hat die Geschichte des Klavierbaus diese Bedeutung des Pianoforte als Hausorchester in der damaligen Zeit in allen Voraussetzungen und den sich ergebenden Folgen richtig erkannt[2].

Schubart kennt „Fortepianos von 10, 12 bis 20 Zügen. Ja ein Edelmann in Mainz hat eins verfertiget, wo die Flöte, Geige, das Fagott, die Hoboe, ja sogar die Hörner und Trompeten, ins Fortepiano gezaubert wurden. Wenn das Geheimnis des Baues von diesem großen Erfinder der Welt kund getan wird, so hat man ein Instrument, das alle andern verschlingt"[3]. Dieser Edelmann in Mainz ist kein anderer als gerade Milchmeyer, dessen mechanisches Pianoforte mit angeblich 250 (!) Veränderungen und drei Klaviaturen damals berechtigtes Aufsehen erregte. Der Erfinder hat die Öffentlichkeit mit einer eingehenden Beschreibung seines Instruments bekannt gemacht, die wohl in Auszügen hier wiedergegeben zu werden verdient[4]:

---

[1] *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst,* hg. v. L. Schubart 1806, S. 287 f.
[2] Harding, a. a. O., S. 87 ff., Kapitel „The Pianoforte as a chamber orchestra".
[3] A. a. O., S. 288.
[4] *Magazin der Musik,* I, 2, 1783, S. 102 ff.

„Es hat die gewöhnliche Flügellänge, ist aber um drei Zoll höher, und bestehet aus drei über einander gesetzten Clavieren [1], welche sehr niedrig sind, um nicht durch ihre Höhe die Arme zu ermüden; was die Einrichtung der Mechanik und Veränderung der Töne betrifft, so ist solche gänzlich verborgen, und weder von innen und außen zu sehen, sie wird mit den Knien durch zwei Knöpfe regiert, wo man den wahren und feinsten musicalischen Ausdruck, nebst allen Hauptveränderungen machen kann: Ich habe durch meine eigene Erfahrung gefunden, daß der Tritt des Fußes nicht so elastisch, gewiß und subtil, als der Druck mit den Knien, mithin die Knöpfe denen Pedalen weit vorzuziehen, dieweil solche das Instrument nicht im geringsten verstellen, und von der zartesten Jugend können gebraucht werden, wo bei dem Pedal eine ausgewachsene Person erfordert wird, um solches erreichen zu können.“. . .

„Alle Kunsterfahrene wissen, daß der Flügelton wegen seines Silbers den schönsten und doch dem feinen Gefühle der Music oft gänzlich zuwider laufenden Ton hat. Diesem Übel nun abzuhelfen, habe ich mir alle sinnliche Mühe gegeben; man kann jetzt das größte Pianissimo, Smorzando, Crescendo, Forte und Fortissimo nach Willen und Verlangen darauf machen; manche Virtuosen werden es für unmöglich halten, die Flöte, das Fagott, die Clarinette und Darmsaitenharfe auf der metallenen Saite zu imitieren: jedoch die Probe von diesem Flügel kann sie davon überführen, und sie des Gegenteils versichern. Dieser Flügel hat noch eine Schönheit, an welche noch nie von keinem Instrumentenmacher ist gedacht worden: das untere Clavier oder Pantalon schiebt sich heraus; es können zu gleicher Zeit zwei Personen auf einmal spielen, welches bei den Duos einen außerordentlich schönen Effect macht; auch können hierbei mehrere Veränderungen gebraucht werden, denn unter der Zeit, daß der eine auf dem Flügel, Harfe, Flöte und Fagotte spielt, so accompagnirt der andere die Partie der Violin auf dem Pantalon oder Laute; das Merkwürdigste von allem aber ist, daß Flügel und Pantalon zu gleicher Zeit, oder von einer Person auf einmal können gespielt werden, und es wegen der Stärke und Verschiedenheit der Instrumente einem kleinen Orchester vollkommen ähnlich. Man kann solches unter den Spielen aus- und einziehen, ohne daß eines im geringsten das andere hindert; anbei sind alle Claviere sehr leicht zu spielen.“

Die an Übertreibungen sicher nicht arme und auf ihren wahren Sachverhalt heute nicht mehr nachzuprüfende Ankündigung dieser Erfindung Milchmeyers ist dem Kritiker seiner Klavierschule offenbar nicht bekannt gewesen. Milchmeyer konnte dem Benutzer seines Lehrbuchs ja auch nur raten, sich kleine viereckige Pianofortes mit möglichst viel „Veränderungen“ anzuschaffen. „Wir Deutschen wollen doch lieber bei unsern Stein'schen Instrumenten bleiben, auf denen man, ohne Züge, alles machen kann“, meint Knecht hierzu abwehrend [2]. Erst recht nimmt er an Milchmeyers Auffassung Anstoß, als sei der von ihm so bewunderte D. Steibelt „der Mann, der der Welt gezeigt hat, wie man Züge brauchen müsse“.

Wir müssen indes, und darauf beruht ja gerade der Quellenwert seiner Klavierschule, Milchmeyer heute dankbar sein, daß er in einer „Zergliederung und Beschreibung der Veränderungen des Pianoforte die Gänge und Gesänge dieses Componisten zum Muster nimmt“ und uns so an Hand hierfür besonders geeigneter Beispiele zeitgenössischer Klaviermusik ein wahres Kompendium der Hammerklavierpraxis aus den Jugendjahren des romantischen Virtuosenstils

---

[1] D. h. in der Sprache der Zeit „Klaviaturen“.
[2] A. a. O., S. 136.

hinterlassen hat. Erst aus solchen Beispielen lernt man, wieviel sich hinter dem äußerlich oft so monotonen Notenbild dieser Virtuosenmusik, deren geistesgeschichtliche Hintergründe so lange verkannt wurden[1], an romantischer Klangphantasie verborgen hält.

Durch den Gebrauch der verschiedenen Züge, durch Anschlagsnüancen und das offenbar besonders beliebte Öffnen und Schließen des Klavierdeckels[2] kann nach Milchmeyers Anweisungen eine Fülle eigentümlicher koloristischer Wirkungen auf dem Pianoforte hervorgebracht werden: Nachahmung des Spiels kleiner Glocken, ein „Duett zweier Männer", ein violinbegleitetes Duett einer männlichen und einer weiblichen Stimme, die Vorstellung der auf- und untergehenden Sonne, einer sich zerteilenden Wolke, Nachahmung der Harmonika[3], ferner einer Art spanischer Musik, „wo man auf runde hölzerne Teller von verschiedener Größe schlägt, welche nach den Noten gestimmt sind", endlich der kleinen Trommel, der Harfe und der Mandoline.

Die praktische Handhabung aller Möglichkeiten dieses Pianoforte als Hausorchester verlangte natürlich ihre eigene Zeichengebung. An anderer Stelle[4] hat Milchmeyer hierfür folgendes, übrigens der Astronomie entlehntes System von Zeichen vorgeschlagen:

△ Ohne Dämpfer auf zwei Saiten
□ Lederzug auf zwei Saiten
⊙ Lederzug ohne Dämpfung auf zwei Saiten
☾ Aufmachen des Deckels
♂ Eine Saite
♂ Ohne Dämpfer auf einer Saite
♃ Lederzug auf einer Saite
♃ Lederzug ohne Dämpfer auf einer Saite
♄ Zumachen des Deckels
⊙ Pedale loslassen
Kein Zeichen: Stets Dämpfer und zugemachter Deckel auf zwei Saiten

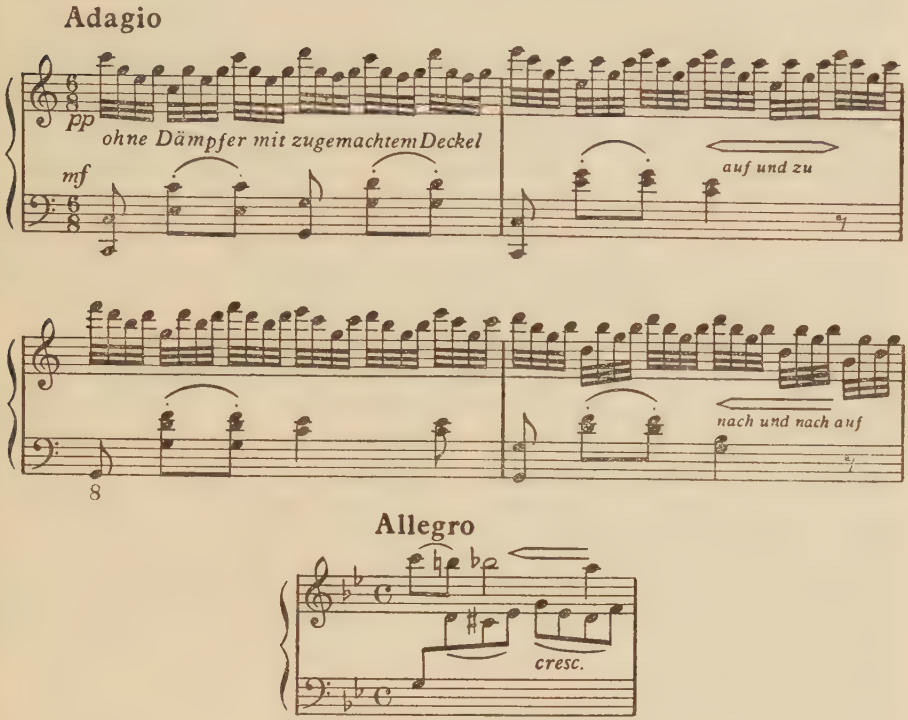
„Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen" verwendet allerdings andere Zeichen. Zwei Beispiele mögen die geforderte Handhabung des Klavierdeckels ver-

[1] Vgl. A. Schering, *Über Liszts Persönlichkeit und Kunst,* JbP. XXXIII, 1927, S. 31 ff.

[2] Es geschah mit Hilfe von Pedaltritten, wie sie seit dem letzten Viertel des 18. Jhs. nachweisbar sind (G. Kinsky, *Katalog des Musikhistor. Museums v. W. Heyer,* I, 1910, S. 128, Nr. 108, S. 131, Nr. 118). Hierher gehört auch der Jalousieschweller für Klaviere und das von J. G. Schenck erfundene „Pianoforte mit Schwebung" für das An- und Abschwellenlassen des Tones (ebenda S. 141, Nr. 128).

[3] Es handelt sich um die damals immer noch beliebte Glasharmonika, zu deren Nachahmung Adam in seiner *Méthode* von 1802 den Pianozug in Verbindung mit dem Fortepedal empfiehlt. Vgl. W. Lütge, *Die Glasharmonika, das Instrument der Wertherzeit,* Der Bär, Jb. v. Breitkopf & Härtel a. d. J. 1925, S. 98 ff.

[4] *Pianoforte-Schule oder Sammlung der besten, für dieses Instrument gesetzten Stücke,* 1797, Einl. S. 6.

anschaulichen, das zweite, um einen Ton von längerer Dauer anschwellen zu lassen:

Auf Schritt und Tritt glaubt Milchmeyer die Fortschritte der Hammerklavierpraxis in ihrer Wirkung auf das Klavierspiel während der letzten dreißig Jahre darlegen zu müssen, etwa den Wandel in der Auffassung der Ornamentik im Kapitel von den Manieren. Wie weit selbst Türks nur acht Jahre ältere Klavierschule hinter der gegenwärtigen Methodik des Klavierunterrichts zurückliegt, wird am klarsten in den Anweisungen über den Fingersatz, die nun schon mit dem ganzen neuen technischen Material etwa Clementis rechnen müssen und auf fleißiges Studium der Terzen-, Sexten- und Oktavengänge dringen (diese nicht mit steifem Arm!). Die bereits von Türk geübte Zurückhaltung gegenüber einer zu weit gehenden Anwendung der Affektenlehre auf den Vortrag führt nun schon zu schroffer Absage an den bekannten Grundsatz C. Ph. E. Bachs, man müsse dem Spieler die Affektdarstellung anhören und ansehen[1]. „. . . viele wanken während des Spiels mit dem Kopfe hin und her, und schlagen die Augen zärtlich in die Höhe, als wollten sie dadurch ihr Gefühl ausdrücken, und den Zuhörern zeigen." Ausdruck und musikalisches Gefühl sollen „in dem Innersten

[1] *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen,* Neudr. v. W. Niemann, 1920, T. I, S. 85.

unsres Herzens, und an den Spitzen der Finger sein, die übrigen Zeichen derselben sind übel angebrachte Gebärden, welche vernünftige Personen nie nachahmen sollen"[1].

Die veränderte Sachlage, wie sie sich aus dem Wandel des Klangideals auf dem Wege von Cembalo und Clavichord zum Hammerklavier ergibt, läßt sich kurz so umschreiben: Dort Hingabe an den Affekt, hier seine Beherrschung, so daß der Spieler nur den „Charakter" eines Stückes – schon Türk hatte „Affekt" durch „Charakter" ersetzt – darzustellen hat („Vom musikalischen Ausdruck", S. 46). Die Intensität der Gefühlsentäußerung pflegte sich früher – auch dies war Gegenstand des Klavierunterrichts – bis in die äußere Gebärde zu entladen. Diese wird jetzt ausgeschaltet, da dem Spieler andere und neue Mittel der Ausdruckgebung im Instrument selbst, in der vielseitigen Technik der „Veränderungen" des Hammerklaviers zu Gebote stehen.

Noch ein fortschrittlicher Zug dieser Milchmeyerschen Klavierschule beansprucht unsere Aufmerksamkeit. Zum erstenmal findet hier das etwa ein halbes Jahrhundert alte vierhändige Spiel, dem andere Klavierschulen allenfalls vorübergehend Beachtung schenkten, eine eingehende Würdigung als ein nun nicht mehr nebensächlicher Gegenstand der Klavierpädagogik. Es werden hierzu einzelne technische Anweisungen gegeben mit der besonderen Empfehlung, es möge beim vierhändigen Spiel immer „rechts" ein „Frauenzimmer", „links" eine „Mannsperson" sitzen. „So wird das Stück in seinem natürlichen Charakter erscheinen." Auch verlangt die Höflichkeit, daß man dem Frauenzimmer etwas mehr Platz lasse[2].

Zuletzt noch einige Bemerkungen über Milchmeyers sonstige klavierpädagogische Werke. Gemeinsam ist ihnen, daß sie nicht bei der Theorie stehen bleiben, sondern in der Hauptsache praktisches Übungsmaterial aus der damaligen Klavierliteratur vorlegen. In größerem Umfang unternimmt dies die in monatlichen Heften erschienene „Pianoforte-Schule oder Sammlung der besten, für dieses Instrument gesetzten Stücke, aus den Werken der berühmtesten Tonkünstler ausgewählt, nach steigender Schwierigkeit des Spiels geordnet und mit Fingersatz, Ausdruck und Manieren bezeichnet", Dresden 1797–99. Die Einleitung faßt den wesentlichen Inhalt der „Wahren Art" kurz zusammen. Unter den ausgewählten Komponisten begegnen Haydn, Mozart, mit einigen Werken (z. B. f-moll-Sonate op. 2) auch Beethoven, dann Clementi, Steibelt, Dussek und Pleyel im Vordergrund. Ein als Fortsetzung dieser Schule gedachtes „Journal für das Pianoforte" sollte ausschließlich neue und unbekannte Stücke bringen und dann „Auszüge der schönsten Operetten", eine Art jener billigen Haus-

[1] *Die wahre Art*, S. 9.

[2] Diese Anweisungen zum vierhändigen Spiel (S. 69) werden treffend illustriert durch das Titelkupfer von Milchmeyers *Kleiner Pianoforte-Schule für Kinder*, H. 2, 1801. Vgl. auch das Titelbild der *Sechs Sonaten für zwei Personen auf einem Klavier* von Franz Seydelmann, 1781, wiedergegeben bei W. Niemann, *Das Klavierbuch*, ^{12}1910, S. 57.

musik, wie sie bereits die „Wahre Art" in bescheidenerem Umfang gepflegt hatte. Endlich wollte Milchmeyer der großen Pianoforteschule auch einen geeigneten Unterbau geben in einer „Kleinen Pianoforte-Schule für Kinder, Anfänger und Liebhaber, nach steigender Schwierigkeit geordnet mit Ausdruck, Manieren und Fingersatz für kleine und große Hände bezeichnet", Dresden 1801. Hier beginnt er, anders als in der Schule von 1797, mit anspruchslosen „Handstücken". Das erste der sieben Hefte[1] holt die musikalische Elementarlehre nach, auf die Milchmeyer sonst verzichtet hatte, weil er – auch das entsprach seiner Absage an die ältere Klavierpädagogik des 18. Jahrhunderts – eben reine Klavierschulen bieten wollte.

Milchmeyers „Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen" hat als erstes Lehrbuch auf deutschem Boden die klavierpädagogischen Grundlagen für das Hammerklavierspiel geschaffen. In der Geschichte der Unterrichtsliteratur für Klavier hat sie indessen nur vorbereitenden, vermittelnden Charakter. Das mögen einige Hinweise auf das Werk zeigen, das die pädagogischen Bemühungen der frühen französischen Pianoforteschulen in dem Sinne abschließt, daß es als das offiziell anerkannte Lehrbuch des Pariser Conservatoire in die Erscheinung treten konnte, L. Adams „Méthode du Piano" von 1802.

Mußte sich Milchmeyer, vor allem wohl auch im Hinblick auf die damaligen deutschen Verhältnisse, einige Jahre zuvor immerhin noch mit Cembalo und Clavichord auseinandersetzen, so bedarf es bei Adam kaum noch einer näheren Begründung der völligen Überlegenheit des Hammerklaviers über die älteren Instrumente. Die seit Türk in der Unterrichtsliteratur ständig zunehmende Beschränkung auf das Klavierpädagogische im engeren Sinne läßt hier, übrigens schon bei Bemetzrieder, erst recht eine einleitende Elementarlehre überflüssig erscheinen[2]. Um den Klavierunterricht nicht zu sehr zu belasten, soll ihm die Unterweisung des Schülers im Elementaren vorangehen[3]. Diese Entlastung war in dem Maße notwendig geworden, wie mit der Entwicklung des Hammerklavierspiels seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die rein technischen Aufgaben des Klavierunterrichts sich gesteigert hatten. Was Milchmeyer, den Ansprüchen der damaligen Klaviervirtuosität folgend, an Übungsmaterial geboten hatte, wird bei Adam noch nach allen Seiten hin erweitert. Die Fingersatzlehre wird auf einige wenige Grundregeln zurückgeführt und dann statt unfruchtbaren Theoretisierens in zahlreichen Beispielen, mit denen er sich das Mechanische in fleißiger Übung aneignen soll, dem Schüler nahegebracht. Es ist Adams und nicht erst Czernys Verdienst[4], hier gegenüber dem oft allzu weitschweifigen

[1] Es erschien auch selbständig als *Anfangsgründe der Musik, um das Pianoforte, sowohl in Rücksicht des Tonsatzes, als auch der Manieren, des Ausdrucks und richtigen Vortrags mit der größten Vollkommenheit spielen zu lernen,* Dresden 1801.

[2] Für sie wird auf eine eigene Veröffentlichung des Conservatoire, *Principes élémentaires de musique,* verwiesen.

[3] S. 2.

[4] Das nimmt irrtümlich Niemann bei Kullak, a. a. O., S. 56, an.

Rationalismus einer älteren Zeit aus neueren Unterrichtserfahrungen heraus gründlichen Wandel geschaffen zu haben.

Was die junge Pianofortemusik dem Unterricht an Aufgaben für die Pflege des Anschlags stellte, hat Adam in vollem Umfang erkannt. C. Ph. E. Bachs Grundsatz, auf dem Klavier „so viel möglich sangbar zu spielen", erhält jetzt aus den Anschlagsmöglichkeiten des neuen Instruments heraus einen neuen Sinn. Die verschiedenen Anschlagsarten des nun schon in sich differenzierten Stakkato (mit Strich oder Punkt), des Portamento und des besonders gründlich behandelten Legato[1] im Verein mit Agogik und Dynamik geben dem Spieler Mittel an die Hand, auch auf dem Klavier das Ziel jeder Musikübung zu erreichen, „de charmer et d'émouvoir" (S. 150). Auch hier ist Adam der fortschrittlichere Lehrer, der nicht mehr wie der zwischen den Zeiten stehende Milchmeyer die Lehre von der Gefühlsentäußerung beim Pianofortespiel gegen ältere, der rationalistischen Affektenlehre verhaftete Spielanweisungen abgrenzen muß. Aber es ist doch auch wieder nicht so, daß er die von Milchmeyer wohl allzu sehr in den Vordergrund gerückten mechanischen Mittel zur Ausdrucksbelebung, die „Veränderungen", die vielen Pedal- neben den Anschlagsmöglichkeiten nun schon ganz entbehren könnte. Dem von Milchmeyer so geschätzten Öffnen und Schließen des Klavierdeckels kann er freilich keinen Geschmack abgewinnen, das hierzu bestimmte Pedal erscheint ihm überflüssig (S. 218). Aber die üblichen vier Pedale[2] werden gründlichst im Dienste einer vielseitigen Ausdrucksgebung ausgewertet: das Fortepedal, auch für den Ausdruck des Zarten, Religiösen, Melancholischen im Pianospiel, der Lauten- oder Harfenzug zur Erzielung eines sauberen Passagenspiels, namentlich auch schneller chromatischer Gänge, der Pianozug, in Verbindung mit dem Lautenzug als „Jeu céleste" wirkend, endlich ein viertes Pedal zur Regulierung des Piano, Crescendo und Diminuendo. Milchmeyers umständliches System astronomischer Zeichen für den Gebrauch der Veränderungen erscheint wesentlich vereinfacht. Gleichwohl ist ohne den viel reicheren Aufwand der Milchmeyerschen Lehre von den Veränderungen auch bei Adam jene für die Frühgeschichte des Pianofortespiels so bedeutsame Klangphantasie am Werk, bei der die musikalische Substanz oft nur wenig, die farbenreiche Pedalisierung desto mehr gilt.

Charakteristisch für Adams Lehrmethode und natürlich auch allgemein für die Ansprüche, die man um 1800 an eine Pianoforteschule wohl zu stellen pflegte, ist die Auswahl der seiner Klavierschule beigegebenen Klavierstücke als Übungsstoff, einer Gruppe von „50 Leçons progressives doigtées pour les petites mains" und einer anderen von gesteigerter Spielschwierigkeit, „Choix de morceaux dans les différents caractères et mouvements". Der ersten Gruppe schließen sich noch „80 Passages de différens auteurs pour le doigter" an, mit Fingersatz ver-

---

[1] „Un des principaux points pour toucher de Forte Piano", S. 151.

[2] Über die von Adam behandelten Pedale vgl. auch Harding, a. a. O., S. 126.

sehene Stellen aus Werken von Cramer, Dussek, Adam selbst und anderen, in denen der fortgeschrittene Schüler vor allem an die virtuose Klavierliteratur der Zeit herangeführt werden soll, während ihm die klassische Klaviermusik in gut gewählten Stücken der dritten Gruppe vertraut wird. Hier aber erscheinen neben Mozart, Clementi und C. Ph. E. Bach auch Händel und J. S. Bach, von diesem sogar zwei Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier", ein weitgespanntes klavierpädagogisches Programm also, das über die nächstliegenden Forderungen der klavierspielenden Welt um 1800 wesentlich hinausreicht. Auf der anderen Seite aber wußte Adam nur zu gut, was dem damaligen Klavierspieler sein Instrument bedeutete mit seinen ins Kammermusikalische und Orchestrale ausgedehnten Klangmöglichkeiten. Auf diese von der jüngsten Entwicklung des Klavierbaus ebenso wie von den vielfachen Anregungen, die der Musikliebhaber im Konzertsaal empfing, geförderte Erweiterung des Pianofortereperto ires nahm Adams Méthode sehr geschickt Rücksicht durch Darbietung auch von Klavierbearbeitungen im Rahmen seiner Übungsstücke. So erscheint, um nur auf dieses Beispiel hinzuweisen, das Scherzando aus Haydns Streichquartett op. 33, 3. Damit sah der Klavierpädagoge auch von dieser Seite her neue Aufgaben, und es war nur folgerichtig, seiner Klavierschule – wahrscheinlich ein erster Versuch dieser Art – ein eigenes Kapitel mit kurzer Anleitung zum Partiturspiel einzufügen.

Das sind hohe Ziele der französischen Klavierpädagogik, denen der süddeutsche Peter Johann Milchmeyer bei allen Verdiensten, die man seinem Lehrbuch zusprechen muß, doch noch sehr fern geblieben ist.

Zur Frage des „Liederjahres“ bei Robert Schumann

von

FRITZ FELDMANN

I. Das „Liederjahr“ als Problem

Oft genug ist auf die Einzigartigkeit hingewiesen worden, die die Entstehung der Lieder Robert Schumanns kennzeichnet[1]: daß mehr als die Hälfte seines Liedschaffens – man nennt meistens die Zahl 138 von insgesamt 250 Liedern[2] – innerhalb eines Jahres geschaffen wurde, hat bei einer Spanne von immerhin 24 Jahren[3] in der Musikgeschichte kein Gegenbeispiel. Mehr aber noch ist es verwunderlich, daß dieser Konzentration des Liedschaffens eine Periode reiner Klaviermusik (op. 1–23) vorangeht. Da eine authentische Äußerung des Meisters selbst, die diese Erscheinung einwandfrei klären könnte, nicht vorliegt, gehen die Deutungen der Biographen teilweise recht auseinander, – kurz: das „Liederjahr“ 1840 Robert Schumanns ist noch immer problematisch.

Gemeinsam ist den diesbezüglichen Stellen der Schumann-Literatur vor allem der Hinweis auf die im gleichen Jahre endlich erreichte Vereinigung mit Clara, und es dürfte auch kaum zu leugnen sein, daß von hier wichtige Impulse ausgehen. Inwieweit aber die bevorstehende Heirat den Wandel vom Verächter der Vokalmusik zu ihrem begeisterten Anhänger allein erklären soll, darüber gehen die Meinungen auseinander. Eine Gruppe führt den Wechsel fast ausschließlich auf das nun erwachte erhöhte Deutlichkeitsstreben zurück. Schon Schumanns erster Biograph, v. Wasielewski[4], findet es „erklärlich, wenn er zum Wort griff, um seinen Empfindungen noch bestimmteren Ausdruck zu geben als bisher“. W. Dahms geht soweit, daß er meint, Schumann habe sich von Clara nicht genügend verstanden gefühlt[5], wofür er jedoch überzeugende Belege nicht anzuführen vermag, bzw. Gegenbeweise in großer Zahl erbracht

---

[1] Vorliegender Aufsatz ist eine Umarbeitung des 1947 unter gleichem Titel für die ungedruckte SCHIEDERMAIR-Festschrift verfaßten Beitrages.

[2] VON DER PFORDTEN, *Robert Schumann,* Leipzig 1920, nennt für 1840 126 Lieder, H. J. MOSER in seiner *Kleinen deutschen Musikgeschichte,* 1949, zählt „über 140“. Die Einbeziehung der mehrstimmigen Lieder u. a. ändert naturgemäß die Zahl.

[3] Hierbei sind nur die mit opus-Zahl versehenen Werke für die Produktionszeit gerechnet.

[4] W. J. v. WASIELEWSKI, *Robert Schumann,* [3]Bonn 1880, S. 159.

[5] W. DAHMS, *Schumann,* Berlin [4–6]1916, S. 125 f.

werden können[1]. In neuerer Zeit formuliert R. Petzold[2] dies Deutlichkeitsstreben: erst die bevorstehende Heirat habe Schumann „die Zunge gelöst"[3]. All solchen Deutungen liegt die bei Richard Wagner wohl am schärfsten ausgeprägte Auffassung zugrunde, daß nur die Vokalmusik eindeutig sei. Daß in der Schumann-Zeit auch anders darüber gedacht wurde, ersehen wir am besten aus Mendelssohn-Bartholdys Äußerung an M. A. Souchay: „... Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig, die Worte verstände doch ein jeder. Mir geht es gerade umgekehrt. Und nicht mit ganzen Reden, sondern mit einzelnen Worten; auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik... was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte"[4]. Wohl mag auch schon seit 1830 in der Musikästhetik eine „Tendenz nach Deutlichkeit" im üblichen Sinne einsetzen[5], für Robert Schumann trifft diese Entwicklung ebensowenig zu wie für Mendelssohn. Wenn v. d. Pfordten[6], der zu einem ähnlichen Schluß wie Dahms und Petzold[7] kommt und von einem „Wunder" und einer deutlichen „Wandlung" spricht, den „Hinweis, daß Schumann schon früher (vor op. 1) Lieder komponiert hatte, die er der Veröffentlichung nicht wert hielt", nicht zur Erklärung heranziehen will, so betont er damit seinen Gegensatz zu jener anderen Biographen-Gruppe, die keinen tiefen Riß in der Entwicklung sehen will und statt des „Wunders" allmählichen Übergang. So ist für H. Abert[8] der „Schritt zum Lied ... naheliegend", ja es mußte „über kurz oder lang die Stunde kommen", wo der Meister, dem die „Tonkunst ein Absenker der Poesie war" ... an die Stelle der Programme[9] den poetischen Text selbst setzte". W. Korte[10] und neuerdings

---

[1] Zu den Novelletten, die ganz besonders den Gedanken um Clara ihre Entstehung verdanken, sagt z. B. Clara: „Deine Musik ist ganz eigen, sie erfaßt einen, als sollte man darin untergehen" (B. Litzmann, *Clara Schumann,* Leipzig 1925, I, S. 228, Brief vom 1. IX. 1838), oder bei anderer Gelegenheit: „Nun ich verstehe doch wenigstens alles und Deine Musik, das ist schon beglückend für mich"(Litzmann, a. a. O., S. 222 f. – 30. VII. 1838 –, ähnlich S. 373).

[2] R. Petzold, *Robert Schumann,* Leipzig 1941, S. 62 ff.

[3] Bei W. Brockway-H. Weinstock, *Men of Music, their lives, times and achievements,* New York o. J., findet sich die gleiche Richtung: „It was as though he suddenly needed a more personal idiom than the piano, and so went to the poetry of Heine" (S. 302).

[4] H. Weiss, *Felix Mendelssohn-Bartholdy,* Berlin 1947, S. 130 f.

[5] Vgl. A. Schering, *Aus den Jugendjahren der musikalischen Neuromantik.*, Peters-Jahrbuch 1917, S. 46 f. Ebenso W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850,* Münster 1929, S. 310 und Kap. 12.

[6] A. a. O., S. 64.

[7] „Er hatte sie errungen .. Töne allein konnten es nicht künden."

[8] H. Abert, *Robert Schumann* (= Berühmte Musiker ... XV.), 3 Berlin 1917, S. 79.

[9] Abert meint hier wohl mehr „Überschriften".

[10] W. Korte, *R bert Schumann,* Potsdam, S. 65 und 68, wo die mittelste der Romanzen op. 28 zu den „poesievollsten Schöpfungen im neuen Stil" (Liedstil) gerechnet und demnach als wichtige Überleitung zum Liederjahr bezeichnet wird.

K. H. Wörner sehen die Entwicklung zum Lied als „ganz organisch“ [1] an und die Kreisleriana sowie die Romanzen op. 28 als Hauptetappen hierzu. Der Weg zur instrumentalen Liedmelodik wird hier als vermittelndes Glied schärfer hervorgehoben als das Trennende, das ja bei dem plötzlichen Übergang zur Vokalmusik unleugbar vorhanden ist. Es ist verständlich, daß Schumanns frühe Liedversuche aus der Carus-Zeit und das ebenfalls weit zurückliegende Gesangs-Erlebnis der Pasta (Italienreise 1828) zur weiteren Überbrückung herangezogen werden [2]. Aber der Hinweis auf jene trotz Wiedebeins Lob nicht fortgeführten Liedvertonungen unterstreicht eher die Frage, warum von op. 1–23 kein Lied komponiert wurde, anstatt sie zu klären. Darum ist es für Joan Chissell [3] „surprising that he was content to write piano music for such a long time“; die Verfasserin sieht also unser Problem einmal umgekehrt: nicht das „Liederjahr“, sondern die vorherigen „Klavierjahre“ sind das Verwunderliche. So ist das Schwergewicht bei den Erklärungen für das „Liederjahr“ verschieden gelagert, und es verlohnt, bei dieser Vielfalt von Deutungen den Sachverhalt noch einmal zu überprüfen.

II. Der Übergang zur Liedkomposition

Wohl jede Schilderung des „Liederjahr“-Problems und -Anfangs wird bei dem viel zitierten Hirschbach-Brief zu beginnen haben, in dem Schumann noch im Sommer 1839 [4] klar ausspricht: „Oder sind Sie vielleicht wie ich, der ich Gesangskomposition, solange ich lebe, nie für eine große Kunst gehalten? Doch sagen Sie niemandem davon“ [5]. Selbst wenn man berücksichtigt, daß Hermann Hirschbach um diese Zeit in Schumanns Urteil nicht mehr so hoch im Kurs stand wie etwa genau ein Jahr vorher [6], daß er nicht immer ernst genommen wurde [7], so ist an der für diesen Zeitpunkt gültigen abfälligen Äußerung Schumanns über die Gesangskomposition doch nicht zu zweifeln. Es ist verständlich, daß er dies schroffe Urteil nicht weiter bekannt werden lassen wollte und daß er es für die Leser seiner Zeitschrift milder formulierte [8]. Durch W. Boettichers auf-

[1] K. H. Wörner, *Robert Schumann*, Zürich 1949, S. 201.

[2] Wörner, *Schumann*, a. a. O., S. 200.

[3] J. Chissell, *Schumann*, London 1948, S. 131.

[4] Das Datum ist ungewiß, wahrscheinlich Juli (Jansen, s. u.).

[5] H. Erler, *Robert Schumanns Leben und Werke, aus seinen Briefen geschildert*, 2 Bde, 2 Leipzig 1887. I. Bd. S. 206; auch in *R. Schumanns Briefe, Neue Folge*, hg. v. G. Jansen, Leipzig 1886, S. 143.

[6] W. Boetticher, *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, S. 205 (13. VII. 1838, an Clara); im folgenden zitiert: Boetticher, *Schriften*.

[7] Boetticher, *Schriften*, S. 285 (10. X. 1839, an Clara), wo Schumann Reuters Charade auf Hirschbach fortsetzt: Hirschbach sei „noch nicht zum Begreifen gereift“.

[8] „. . . so dürfen wir den Gesangskomponisten ebensowenig ein rechtes Bürgerrecht einräumen wie die Maler den Landschaftsmalern, wenn sie nur dieses sind.“ *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Kreisig, Leipzig 1914, II, S. 352; im folgenden nur Kreisig I bzw. II zitiert.

schlußreiche Veröffentlichungen hat sich nun unsere Vorstellung von der Wende zum Lied nicht unwesentlich geändert: Nicht mehr der Februar 1840 bringt sie ganz plötzlich, sondern sie scheint in den Herbst 1839 hinaufgerückt, wenn auch erst der Brief vom 7. II. 1840[1] den Schleier zu lüften beginnt: „Du wirst Dich wundern . . . keine Claviersachen." Man wird kaum anders als mit Boetticher schließen dürfen, daß die Briefstelle vom 10. X. 1839: „. . . sodann gegen 50 neue Kompositionen angefangen", die ersten Lieder andeute[2], weil ja Klavierwerke in so großer Zahl für die nächste Zeit nicht nachweisbar sind, es sei denn, man nimmt sie als unvollendet, vernichtet oder verloren an. Es muß diese Produktionswelle ganz plötzlich gekommen sein. Noch zwei Tage vorher ist es ihm peinlich, Clara „so wenig Neues zeigen zu können"[3]; dann aber der Briefanfang des 10. X. 1839: „Endlich hab ich Hände und Kopf frei." Freilich war diese Welle von kurzer Dauer; die letzten zermürbenden Kämpfe mit Friedrich Wieck waren mit langen und tiefen Depressionen verbunden[4]: „Außer einem Romanzenzyklus hab ich nichts vollenden können, aber Unzähliges angefangen", schreibt er am 6. XII. 1839[5], und auch einen Monat später klagt er, daß ihn nach kurzem Anlauf die Kraft schon wieder verlassen habe[6]. Daß er bei dieser Gelegenheit eine neue Klaviersonatine – die nie vollendet wurde –[7] anfing, anstatt an den vielen begonnenen Liedern weiterzuarbeiten, erhöht die Problematik noch. Zehn Tage später aber, am 19. I. 1840, hören wir: „Wie glücklich machts mich, daß Du wieder arbeiten kannst"[8], und jetzt erst – nicht schon im Oktober, als er die fünfzig neuen Werke anfing – spricht aus allen Briefen die immer größer werdende Schaffensfreude (21. I. 1840): „Wüßtest Du, was ich heute komponiert hätte, so würdest Du mir einige Eitelkeit nachsehen . . ."[8]; 5. II.: „. . . viel hab ich jetzt zu arbeiten . . . dazu eine Menge angefangener Kompositionen, die mich verfolgen"[9]; zwei Tage später, in dem schon zitierten Brief[10] erfolgt nun die erste Andeutung: „. . . keine Claviersachen . . ."; noch verhältnismäßig lange aber, wohl aus Neckerei und um neugierig zu machen, hält er mit der Nachricht

---

[1] Litzmann I, S. 395.

[2] Boetticher, *Schriften*, S. 285.

[3] Boetticher, *Schriften*, S. 283 (8. X. 1838).

[4] Boetticher, *Schriften*, S. 284.

[5] „Die Sache drückt mich fast zu Boden; doch denke ich, das Schlimmste ist ja überstanden und daß wir zu Ostern beieinander sind. Dann will ich wieder fröhlich arbeiten. Außer einem Romanzenzyklus . .", Boetticher, *Schriften*, S. 309 (Schumann an E. A. Becker).

[6] Litzmann, a. a. O., I, S. 386: „Zu komponieren fing ich an – eine kleine Sonatine in B-dur – recht hübsch – aber die Kraft hat mich schon wieder verlassen. Himmel, soll es denn gar nicht besser werden?"

[7] W. Boetticher, *Robert Schumann Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, (im folgenden: Boetticher, *Einführung*, zitiert), erwähnt das Werk auch unter den Entwürfen (S. 638 f.) nicht.

[8] Boetticher, *Schriften*, S. 320.

[9] Schumann an Clara (Boetticher, Schriften, S. 320).

[10] Litzmann I, S. 395, „Du erfährst es aber noch nicht."

von seiner Wandlung zurück. Der Brief vom 9. II.[1] enthält nichts, der vom 12. II. gibt wieder Rätsel auf: „... ich bin sehr fleißig am Klavier, da erscheinst Du mir am schönsten immer“[2], und am 14. II. zieht er die inzwischen neugierig gewordene Clara mit dem Shakespeare-Zitat auf, läßt sie weiter in Spannung[3], um endlich am 16. II. zu verraten: „Ich will Dir nur sagen, ich hab 6 Hefte Lieder, Balladen und kleines 4stimmiges gemacht, da wird Dir manches recht gefallen“[4]. Es ist kaum zu bezweifeln, daß unter diesen jetzt vollendeten Werken jene des 10. X. 1839 sind, die ihn „lange verfolgen“. Daß aber selbst Clara eher alles andere als Lieder erwartete[5], bestätigt die im Hirschbach-Brief dokumentierte Grundeinstellung Robert Schumanns.

Die entscheidende Änderung aber geht, soweit wir Nachrichten darüber besitzen, ganz unmerklich vor sich; sie geschieht keinesfalls in Augenblicken ungetrübten Hochgefühls oder gar geweckt durch die Entspannung des nunmehr gesicherten häuslichen Glücks. Es ist vielmehr ein Zustand bitterster seelischer Verwundungen[6], getragen allerdings von der Hoffnung auf die in absehbare Nähe gerückte Vereinigung mit Clara, ja nur hierdurch ertragbar[7]; jetzt aber erfüllt ihn das Gefühl schmerzlichen Getrenntseins[8]. Zwar mag nun gerade bei Schumann, wie er selbst sagt[9], die Sehnsucht seine Schöpferkraft angeregt haben, deren Ausbruch und Stärke aber ist bei ihm – dies zeigt das „Liederjahr“ deutlich – weitgehend von unerforschten und vielleicht unerforschbaren inneren Faktoren abhängig. Daß hierbei eine gewisse Periodizität mitwirkte, hat wohl Schumann in seinem Hang zur Selbstbeobachtung selbst erkannt[10], da er den Februar als seinen schöpferischen Monat hervorhebt. Von hier aus betrachtet, ist man geneigt anzunehmen, daß den 1839 angefangenen Stücken mehr fehlte als nur der letzte Schliff[11], auch darum, weil die Schaffensfreude aus den Fe-

---

[1] Litzmann I, S. 398 f.

[2] Boetticher, *Schriften,* S. 322.

[3] Litzmann I, S. 401 f.

[4] Boetticher, *Schriften,* S. 323. Derselbe Wortlaut auch bei Litzmann, I, S. 404, Fußnote, dort aber ohne Datum.

[5] Litzmann I, S. 405.

[6] Der Vorwurf der „Dekadenz“ – öffentlich vor Gericht erhoben und mit psychischen Kennzeichen begründet wie Schriftbild, Sprache usw. – mußte natürlich Schumann im Innersten treffen (vgl. Boetticher, *Schriften,* S. 282), nicht weniger der darauf folgende Vorwurf des „Trinkens“, S. 318).

[7] Besonders deutlich in dem Brief an Clara vom 30. XI. 1839 (Boetticher, *Schriften,* S. 284).

[8] Dies trifft sowohl für den Oktober 1839 („. . still wars um mich, seitdem Du fort bist“, Boetticher, *Schriften,* S. 285) wie für den Februar 1840 zu: „Je weiter Du mir wieder entrückt wirst, je schmerzlicher wird meine Sehnsucht nach Dir“(Litzmann I, S. 395, Brief an Clara vom 7. II. 1840).

[9] „Ich habe erfahren, daß die Fantasie nichts mehr beflügelt, als Spannung und Sehnsucht nach irgend etwas“ (Litzmann I, S. 193, 17. III. 1838).

[10] „Ich schwärme jetzt viel Musik wie immer im Februar“, heißt es in dem oft genannten Brief an Clara vom 7. II. 1840 (Litzmann I, S. 395).

[11] Dies nimmt Boetticher, *Schriften,* S. 308, an: „Zwar fehlte die Ruhe, an die begonnenen Kompositionen die letzte Hand anzulegen.“

bruar-Briefen am meisten hervorleuchtet. Doch ist die Frage nicht entscheidend; festgestellt sei vielmehr, daß in der Zeit, da Schumann sich wohl schon mit einer Menge Lieder trug, das zu den Liedern innerlich und formal am meisten überleitende Romanzenwerk op. 28 als einziges vollendet wurde, während die Fertigstellung eines Liedes anscheinend nicht gelang. Im „Werden" aber waren sie bereits, und dies wird um so wahrscheinlicher, wenn man im Lebensbuch VIII (1846–50) liest, daß „er nicht eher niederschriebe, als er es bis zum kleinsten Detail fertig vor seinem Geiste stehen sähe: die Kritik folgte bei ihm der ersten Empfängnis auf dem Fuß"[1]. Daß gerade in der Art des Schaffensprozesses bei Schumann der „Liederfrühling" eine wichtige Rolle spielt, wurde schon oft betont und wird wohl durch den Brief an Clara vom 24. II. 1840[2] am deutlichsten dokumentiert, wo es heißt, daß er jetzt stehend und unabhängig vom Klavier komponiere, während ja früher immer zu lesen ist: „... ich war fleißig am Klavier"[3]. So ist hier zweifellos eine entscheidende innere Wende im Schaffen Robert Schumanns eingetreten, eine Wende, die – wie H. Abert schon betonte – den Weg zu den größeren Formen erschloß[4].

Um über den Beginn des „Liederjahres" Klarheit zu gewinnen, wurde vorerst in diesem Abschnitt eine Aufzählung seiner Hauptetappen gegeben. Zweifellos bildet die Mitteilung an Clara vom 16. II. über den Abschluß von sechs Liederheften einen wichtigen Einschnitt, – nach der langen Zeit des Schweigens über den inneren Wandlungsprozeß. Um so mehr vermissen wir ein aufklärendes Wort über diesen Wandel; er wird zunächst kommentarlos gemeldet. Clara schreibt am 20. II. zurück: „Ich bin ganz überrascht, Dich in diesem Fach so entzückend wieder zu erblicken"[5]. Und jetzt – in der Antwort darauf – folgt dem begeisterten Bekenntnis zur Gesangsmusik nicht etwa das Eingeständnis: ‚Ich habe mich getäuscht in meinem abfälligen Urteilen über die Gesangsmusik', sondern: „... das hatt' ich lang entbehrt"[6]. Diese Formulierung, die über Schumanns vorherige Einstellung leider nichts aussagt, sondern eher doppeldeutig ist[7], geht

[1] Boetticher, *Schriften*, S. 432. Die genannte Formulierung stammt zwar nicht von Schumann, sondern von Gade; Schumann bemerkt aber dazu: „Ich habe in meinen Ansichten selten mit jemandem so harmonisiert als mit Gade." Man wird also diese auf Gades Besuch vom 17. IV. 1846 sich beziehende Eintragung als Schumanns eigene Meinung auffassen dürfen. Vgl. W. Gurlitt, *R. Schumann in seinen Skizzen gegenüber Beethoven*, Kongreßbericht der Beethoven-Zentenar-Feier, Wien 1927, wo das Einfallsmäßige in Schumanns Schaffen gegenüber Beethoven betont wird.

[2] Litzmann I, S. 407.

[3] So noch in dem genannten Brief an Clara vom 12. II. 1840 (Boetticher, *Schriften*, S. 322).

[4] A. a. O., S. 79. Man denke auch an den Opernplan *Doge und Dogaressa* mitten im „Liederjahr".

[5] Litzmann I, S. 405.

[6] Boetticher, *Schriften*, S. 323: „... das Sinnen und Musizieren macht mich beinahe tot jetzt; ich könnte darin untergehen. Ach, Clara, was das für eine Seligkeit ist, für Gesang zu schreiben. Das hatt' ich lang entbehrt" (22. II. 1840).

[7] Es liegt nahe, das „wieder erblicken" in dem Brief Claras und das „lang entbehrt" in dem Roberts auf dessen frühe Liedkompositionen zu beziehen. Die Worte

jedenfalls über den früheren Gegensatz „Instrumental-Vokal" hinweg und will sich seiner gar nicht mehr erinnern. Es scheint, daß der plötzliche Prinzipienwechsel für Schumann Clara gegenüber nicht irgendwie peinlich war. In ähnlichem Sinne dürfte auch Schumanns Stellung zu der von Clara immer wieder gewünschten Romanzenwidmung (op. 28) aufzufassen sein aus der Zeit, da sie noch nichts von den Liedern wußte. Wenn es da heißt: „... zuerst und beim Komponieren hatte ich Dich im Sinn, ... es ist mir aber ... nicht gut und würdig genug"[1], und am 2. I. 1840: „Die Romanzen sind wahrhaftig nicht gut genug für so ein Mädchen, es freut mich aber dennoch innig, wenn Du willst, daß ich sie Dir dediciere"[2], so muß also schon damals etwas „Würdigeres" von Schumann geplant gewesen sein; und dies konnte wohl nur aus dem Gebiet genommen werden, das einige Wochen vorher noch für ihn „keine rechte Kunst" war, jetzt aber über so bedeutende Werke wie die Klavierromanzen gesetzt wurde: das Klavierlied. In der Tat ist ja op. 28 – wie im Brief vom 30. XII. geplant – Simonin de Sire gewidmet, und Clara erhielt als großartiges Hochzeitsgeschenk die aus 26 Liedern bestehende Prachtsammlung der „Myrten" (op. 25).

In diesem Zusammenhang erhebt sich die Frage, warum op. 25 und nicht der Heine-Zyklus op. 24 für Clara ausersehen war, der ja ebenso wie etwa früher die Novelletten von dem Denken um Clara inspiriert ist. Aber nicht der mehr zusammenhängende Liederkreis e i n e s Dichters, sondern die bunte Fülle verschiedenster Dichter und Dichtungen, in denen dem religiösen Empfinden (z. B. „Talismane") ebenso Rechnung getragen wurde wie dem Liebeslied (das freilich zahlenmäßig überwiegt) und in dem auch das Trinklied nicht fehlt, war dazu ausersehen. Kurz, op. 25 war in höherem Maße Ausdruck der Mannigfaltigkeit des Lebens überhaupt und für ein Hochzeitsgeschenk wohl besser geeignet. Der Heine-Zyklus aber war die notwendige Vorbereitung in der Öffentlichkeit; es wäre auch hier Claras nicht würdig gewesen, des Bräutigams erstes Liederopus gewidmet zu bekommen aus einer Gattung, in der er sich der Musikwelt noch nicht vorgestellt hatte. Daher wohl die Eile in der Drucklegung[3], die um so mehr auffällt, als die reiche Ernte des „Liederjahrs" sonst so sparsam auf die folgenden Jahre verteilt wird und z. B. in op. 57, 77, 96 u. a. noch erscheint.

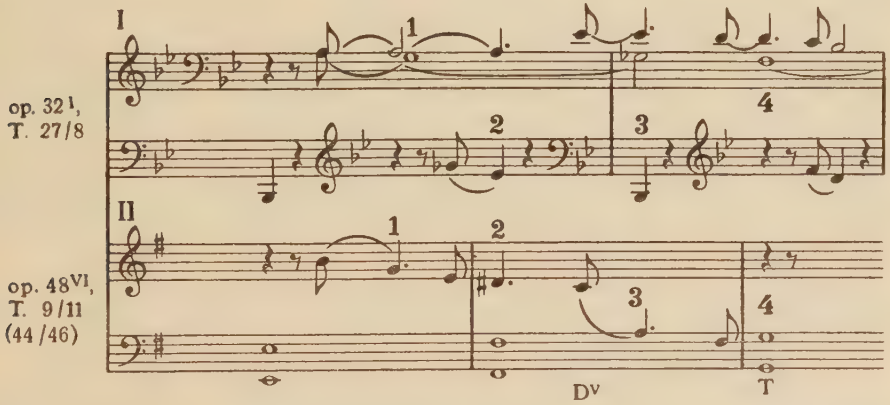
Claras hätten dann den Sinn: ‚Die Lieder sind entzückend w i e d a m a l s' und die Roberts: ‚Damals merkte ich, wie schön es ist, für Gesang zu schreiben, leider gelang es mir erst jetzt wieder.' Damit wären aber die Jugendlieder von Robert wie von Clara gleichsam in den Rang der Meisterlieder erhoben. Für diese Auffassung können jedoch keinerlei sonstige Belege gebracht werden, auch stünde sie im Widerspruch zu der Haltung des Hirschbach-Briefes. Man wird das „wieder erblicken" wohl nur auf die lange Kompositionspause beziehen dürfen, etwa im Sinne von: ‚Ich bin überrascht, Dich in d i e s e m Fach zu erblicken und entzückt, endlich wieder etwas von Dir zu sehen'. Schumanns „lang entbehrt" würde dann etwa bedeuten: ‚Das hätte ich schon eher kennen lernen müssen.'

[1] Brief vom 20. XII. 1839, Boetticher, *Schriften*, S. 309.

[2] Litzmann I, S. 384, Brief Roberts an Clara vom 2. I. 1840. Schumann ist hier noch zur Widmung bereit, – die Lieder sind ja in diesem Zeitpunkt noch nicht fertig!

[3] Litzmann I, S. 410. Der Zyklus erschien bereits am 15. III. 1840.

Zur genauen Betrachtung des Übergangs zum Lied gehört abschließend noch die Frage nach der Reihenfolge der Lieder, die bei der Fülle der in Angriff genommenen und im Februar als fertig gemeldeten Lieder zu beantworten nur möglich ist, wenn klare Angaben darüber vorliegen. Um welches Lied es sich bei der ersten an Clara gesandten Probe handelt, ist aus dem Briefwortlaut nicht erkennbar; wenn es aber dabei heißt: „eben gemacht[1]" und gleichzeitig von den sechs fertigen Liederheften die Rede ist, so dürfte es nicht zu den ersten gehören. Dennoch könnte dies Lied für die Frage des Übergangs von der reinen Klaviermusik her eine Rolle spielen, heißt es doch: „Es ist eigentlich das Scherzino in anderer Form", und Clara antwortet darauf: „Es ist das zarteste von einem Lied ..." [2] Man möchte glauben, daß es leicht sei, Lied und Scherzino nachzuweisen und das Gemeinsame zu finden. Aber unter den wenigen so bezeichneten Werken Schumanns besitzt keines die Zartheit eines Liedes[3].

Sicher ist das hier angedeutete „Scherzino" das gleiche, das am 19. XI. 1839 an Clara geschickt wird. „Du hattest den Anfang gern; spiel es recht wie gelegentlich, namentlich den Schluß." Damit ist aber nur gesichert, daß das Werk für Clara in frischer Erinnerung sein muß. Komponiert war aber damals das 1841 im op. 32 veröffentlichte „Scherzo", das vor dem Druck vielleicht „Scherzino" genannt wurde. Hier findet sich eine motivisch-harmonische Verwandtschaft mit dem Lied „Im Rhein" aus op. 48 („Dichterliebe"). Die erforderlichen Vorbedingungen für das Lied treffen zu: „Zartheit" und Entstehungszeit[4]. Gemeinsam ist die fast ununterbrochene Kette punktierter Noten; diese Ähnlichkeit verdichtet sich in den häufigen Fällen, wo die rhythmische Bewegung in

[1] Litzmann I, S. 404, Fußnote.

[2] Litzmann I, S. 404. Dort ist von Litzmann der „Nußbaum" vermutet.

[3] „Scherzino" sind in den heutigen Ausgaben nur op. 124, Nr. 3 (18.2) und aus dem *Faschingsschwank* op. 26, Nr. 3, bezeichnet. Eine Ähnlichkeit mit dem „Nußbaum" ist nirgends zu erkennen.

[4] Unter den späteren, genauer datierbaren Liedern des Jahres 1840 steht „Im Rhein" jedenfalls nicht.

der Tonfolge des verminderten Septakkordes[1] (auch des Dominantseptakkordes) abwärts steigt und sich in die Tonika fortsetzt. Als Beispiel seien die Takte 27/28 von op. 32 (= 10/11 des Mittelteils) – zur Verdeutlichung in doppelter Notenlänge – den Takten 9/11 (= 44/46 des Nachspiels) von op. 48, VI gegenübergestellt. Die Ziffern jeweils über den Schwerpunkten der rhythmischen Figur sollen unterstreichen, daß trotz Takt- und Tonartenverschiedenheit auf „4" die Tonika-Lösung erfolgt.

Gewiß sind auch der Unterschiede viele, doch heißt es ja ausdrücklich, daß das Lied das „Scherzino" in anderer Form sei. Die gegensätzlichen Begriffe „Scherzino" und „zartes Lied" lassen es gar nicht anders erwarten. Immerhin ist die Verdoppelung der Notenwerte (Beisp. I) im Hinblick auf das „ritardando" zu rechtfertigen und die übrigen Abweichungen ergeben sich ebenfalls aus den verschiedenen Charakteren der beiden Stücke[2]. Das Klavierstück hat den konsequent durchgeführten Rhythmus erst im Mittelteil, der damit Höhepunkt und Verdichtung bedeutet; auch verteilt sich die Rhythmus-Kette auf linke und rechte Hand, hohe und tiefe Lage, dabei Vielstimmigkeit und räumlichen Abstand der Stimmen vortäuschend. Der mit dem Liedmelos vertrauter gewordene Schumann des Jahres 1840 arbeitet auch in der Klavierstimme mit liedmäßiger Kontinuierlichkeit. Die zitierte Briefstelle (19. XI. 1839) läßt weiterhin darauf schließen, daß in Schumanns Erinnerung „namentlich der Schluß" von Claras Scherzino-Interpretation lange nachklang. Das lenkt unseren Blick auf den entsprechenden Schluß des Liedes. Hier ist die „andere Form" fast eine Umkehrung. Während im 6. bis 3. Takt vor dem Schluß von op. 32,1 die auftaktigen Spitzentöne der den Rhythmus tragenden Mittelstimme von *ges* bis *d'* zehnmal halbtonweise aufsteigen, kehrt im Lied (Takt 10/3 vor dem Schluß) ein ebenfalls zehnmaliger[3] Halbtonschritt abwärts zwischen ♪ und ♩. wieder! Diese Verbindung von Halbtonschritten und stetem Rücken in entferntere Harmonik scheint in beiden Fällen „Zärtlichkeit" (Halbtonschritt) mit Geheimnisvollem (Harmonik) zu verknüpfen und bekräftigt die Wahrscheinlichkeit der hier aufgestellten Hypothese. Eine solche bleibt es freilich, weshalb irgendwelche Folgerungen hinsichtlich Schumanns Schaffensweise vor und nach dem Wandel unterbleiben sollen.

Gegenüber dieser bloßen Vermutung soll eine andere, die Übergangszeit betreffende Lieddatierung nicht unerwähnt bleiben. Schreibt doch J. Brahms am

---

[1] Im Notenbeisp. mit Dv bezeichnet. (Dort heißt der Ton unter „1": *ges*.).

[2] Boetticher, *Einführung*, S. 420 f., ordnet das Lied wegen seines punktierten Rhythmus unter die Bewegungsbilder – Fließen des Rheins – und den Rhythmus des op. 32 unter die Gefühlssymbolik – Freuderhythmus – ein (S. 518, Fußnote 58). Ist op. 48, VI wirklich das „Scherzino in anderer Form", so wären hinsichtlich der Variabilität der Bilder und des Vorranges der rein musikalischen Substanz Folgerungen zu ziehen.

[3] Der 10. Halbtonschritt *f-e* wurde in der Druckfassung zum Ganztonschritt *fis-e* (viertletzter Takt); vgl. V. E. Wolff, *Lieder R. Schumanns in ersten und späteren Fassungen*, Diss. Berlin 1913. S. 88/89.

21. VIII. 1854 an Clara[1]: „Ihr Mann hat dem Frl. Reumont in dem Scherer-schen Liederbuch alle Lieder gezeigt, die er früher komponiert hat. Unter anderem sagte er, das Lied „Du bist wie eine Blume" sei sein erstes gewesen. Dem ist ja so". War es in der Tat das erste, das Schumann sich zur Vertonung vornahm, so verdient es, weil es die Fülle der 137 anderen des Liederjahres nach sich zog, besondere Betrachtung. Vorher muß noch versucht werden, die Gründe für die Lied-Aversion der ersten Schaffensperiode genauer zu erfassen. Da taucht nun zunächst die Frage auf, ob diese Aversion schon aus Schumanns Verhältnis zur Singstimme hervorgeht.

III. Schumanns Verhältnis zur menschlichen Stimme

Eins ist sicher: Schumann war nie selbst Sänger wie etwa Carl Loewe, der seine Werke in zahlreichen Konzertreisen öffentlich sang und selbst begleitete, ja die seltene Kunst des Improvisierens zu gegebenem Text pflegte[2]. Schumann kannte daher wohl kaum jenes vitale sängerische Hochgefühl, das eine freischwingende, richtig gelagerte Stimme hervorruft, was freilich meist erst nach langer Übung erreicht wird. Jedenfalls sind Äußerungen Schumanns, die darauf schließen lassen, nicht vorhanden; bei seiner Begeisterungsfähigkeit aber hätte er gewiß davon geschrieben. Zwar scheut er sich nicht, vor Freunden und Bekannten seine Lieder vorzusingen und zu spielen[3], doch ist ja damit von einem wirklichen Sangeserlebnis an sich selbst keine Rede[4], erst recht nicht von einem Wandel zum Sänger. Die Möglichkeit, daß plötzlich erwachte Lust zum Singen die Liedblüte Schumanns erweckt hätte, trifft also gewiß nicht zu[5]; eine sängerische Parallele zu den allzu selbständigen Klavierfingern[6] stünde im diametralen Gegensatz zu Schumanns Grundeinstellung, die jegliches selbstherrliche Virtuosentum stets bekämpfte[7]. – Eine weitaus größere Rolle spielt zweifellos bei Schumann sein passives Verhältnis zum Klang der menschlichen Stimme.

Es kann nicht die Aufgabe dieses Kapitels sein, alle Sängerinnen und Sänger um Schumann auch nur zu nennen, vielmehr kommt es hier auf die Art und Tiefe seines Gesangserlebnisses an. Daß bereits der junge Schumann die Kunst

---

[1] R. Litterscheid, *J. Brahms in seinen Schriften und Briefen,* Berlin o. J., S. 61.

[2] Vgl. C. H. Bitter, *Dr. Carl Loewes Selbstbiographie,* Berlin 1870, S. 302 f. u. ö.

[3] So in dem Brief an Clara vom 24. II. 1840 (Litzmann I, S. 407): „... anderen habe ich davon gespielt und gesungen, sie waren entzückt."

[4] Auf die von W. J. v. Wasielewsky, *R. Schumann,* S. 163, erhobenen Vorwürfe, Schumann habe „die unabweisbaren Forderungen des Gesanges nicht immer erfüllt", kann hier nicht eingegangen werden. Daß sie dem Wesen Schumannscher Kunst nicht gerecht werden, dürfte auch aus den weiteren Ausführungen hervorgehen.

[5] Was Schumann aus der Gesangsschule von Andrade, die er 1838 von Gathy anforderte, entnehmen wollte, ist nicht geklärt (Boetticher, *Einführung,* S. 296).

[6] Vgl. C. M. v. Weber, *Ein Künstlerleben,* 1. Kap.: „Diese verdammten Klavierfinger . . sind ganz bewußtlose Tyrannen . . der Schöpfungskraft."

[7] Man vergleiche hierzu nur Boetticher, *Schriften,* S. 509: „Virtuosenunwesen."

des Liedgesangs durch die Zwickauer Arztfrau Agnes Carus nicht nur kennenlernte, sondern damals kompositorisch zu eigenen Liedversuchen angeregt wurde, ist bekannt; problematisch ist dabei, ob die Trennung von dieser hochverehrten Frau allein das Ende der Liedversuche erklärt. Der Vergleich mit der „Marmorsäule, die nur morgens tönt, wenn die Sonne sie trifft, aber verstummt, sobald sie sich von ihr wendet" und die deutliche Fortsetzung: „meine Lieder starben"[1], dürfen wohl nicht ganz außer Acht gelassen werden, sind aber sicher um des Bildes willen übertrieben. Bei einem Meister, dessen Schaffen aus dem „Schwärmen" erwächst und dies wiederum oft aus Gedanken um verehrte Frauengestalten, ist die Frage nach der Anregerin berechtigt. Es braucht darum nicht nur Neckerei zu sein, wenn Clara am 3. III. 1840 schreibt: „Mit den Liedern wird mirs aber doch bedenklich, ist es doch nicht etwa eine junge Nachtigall, die Dich inflamiert"[2]. Jedenfalls erhält damit das vorliegende Gesangskapitel erhöhte Bedeutung. Sowohl zahlenmäßig wie auch hinsichtlich des Inhaltes sind die Stellen, in denen sich Schumann über Sänger äußert[3], wesentlich denen über Sängerinnen unterlegen. Hier ist nun – wie Wörner schon betont[4] – das Erlebnis der berühmten Sängerin Pasta zweifellos von besonderer Tiefe gewesen. Nun fällt das Pasta-Erlebnis in Schumanns Jugendzeit (1828); darum ist ein späterer Fall ähnlichen Überwältigtseins vom Stimmklang wichtig. Verrät doch eine Tagebuch-Notiz vom 25. VIII. 1838[5] aus einer Zeit seelischer Depressionen: „Gestern dachte ich, kaum ertrag ichs noch." Wie Schumann aber am gleichen Abend ein Gesangskonzert der berühmten Pauline Garcia besucht, in dem er vor Beginn „hart wie ein Stein" ist, da fließen in der ersten Minute ihres Gesanges die „Tränen stromweise". Dies ist besonders beachtlich, weil es sich in der letzten Zeit der Klavierperiode ereignete und von einer Sängerin ausgelöst wurde, die eigentlich dem deutschen Liedideal des Meisters nicht ganz entsprach, sondern auf italienischen Glanz eingestellt war[6]. Wir müssen also für die „vor-vokale" Zeit Schumanns höchste Empfänglichkeit

[1] Boetticher, *Einführung*, S. 205, Brief an W. Flechsig (28. III. 1828) „. . ewig und heilig schlummert in mir ihr Heiligenbild in meiner Seele und meine Brust atmete neue Lieder und Töne, wie die Marmorsäule . .", und noch 1839: „Denk Dir, die Prof. Carus ist gestorben. Ich habe sie einmal schwärmerisch geliebt, es ist in meiner Jean Paul-Periode, und sonderbar, wenn ich sie noch später irgendwo sah, erwachte die alte Leidenschaft wieder, sie war mir das Ideal einer Frau, so weiblich in allem, so hold und lieblich."

[2] Litzmann I, S. 408.

[3] Zu nennen sind: der Bassist Antonio Tamburini (neben Pasta) für die Italienreise; für die Leipziger Zeit vor 1840 der Operntenor Maria Heinrich Schmidt, „ein Sänger, der an musikalischer Bildung und Geschmacksrichtung wohl vielen berühmten Namen zum Vorbild dienen könnte" (Kreisig II, S. 59; Boetticher, *Einführung*, S. 661).

[4] A. a. O., S. 200.

[5] Boetticher, *Einführung*, S. 156.

[6] Clara, die mit Pauline Garcia seit Sommer 1838 befreundet ist, schätzt sie menschlich als liebenswürdige echte Künstlerin, nennt sie die „musikalischste jetzt lebende Sängerin", stellt aber später fest, daß sie „deutsche innige Musik nie be-

gegenüber dem Reiz des menschlichen Stimmklanges annehmen. Aber genügt dies zur Bekehrung eines überzeugten Instrumentalkomponisten? Daß Schumann mehr als nur schönen Ton verlangte, beweisen eigentlich alle Kritiken sängerischer Leistungen, die er ja für seine Zeitschrift häufig genug zu schreiben hatte. Nur einige charakteristische Beispiele seien herausgegriffen: Über Livia v. Frege, die schon 1832 als Anfängerin besprochen wurde[1], in ihrer reifen Zeit von Schumann dessen Opus 36 gewidmet erhält und „Leipzigs unnachahmliche Peridarstellerin" ist, wird stimmtechnisch zunächst „Rundheit", aber „fehlende Tiefe", später „Schwinden der Frische", dann wieder „ansprechende Stimme" festgestellt[2]. Das Schwergewicht liegt aber stets auf der Art des Gestaltens, mit der Schumann in der Frühzeit gar nicht zufrieden ist, während er später den „schönen und natürlichen Vortrag" lobt[3]. Noch bezeichnender für Schumanns Gesangsbeurteilung ist aber wohl die Formulierung, „es scheint, als sähe man ihren Gesang und höre man ihre Gestalt"[4]; nicht nur wegen der hier so evidenten „Synästhesie" Schumanns, sondern auch wegen der Verschmelzung von künstlerischer Leistung und dem Erscheinungsbild auch in der Kritik. Von der damals berühmten Francilla Pixis rühmt Schumann am meisten ihre „geistreiche" und „eigentümliche" Vortragsweise[5], und bei der Gegenüberstellung mit der ortsansässigen Altistin Leipzigs, Henriette Grabau, findet er wiederum in ihrer Gestaltungsart den Hauptunterschied. Es fehle ihr zwar der „lyrische Aufflug" der Pixis, dafür sei aber „Reinheit und Wahrheit in Stimme und Ausdruck so komplett ausgebildet, daß jener Mangel gar nicht bewußt wird[6]. Die genannten Unterschiede mögen hier nicht weiter berührt werden, sie betreffen auf jeden Fall nur Nuancen des Gestaltens. Hierauf ruht also – dies wird man zusammenfassend sagen dürfen – das Hauptgewicht des Schumannschen Urteils; das Stimmtechnische spielt eine geringere Rolle, und auch der Eindruck, der von hervorragenden Stimmen italienischer Gesangskunst ausgeht, wäre ohne starke Beseeltheit des Vortrages nicht möglich[7]. Kompositorisch ist aber für die nächsten Monate selbst im Falle Pauline Garcia keine Anregung zu verspüren. Kurz: unter den Sängerinnen, die Schumann vor dem eruptiven Ausbruch der Liedkomposition begegneten, ist keine zu finden, der man die Rolle der „inflamierenden Nachtigall" zuzuschreiben hätte.

Viel eher dürfte Clara selbst diese Rolle gespielt haben. Daß Schumann sich von ihr – gleichsam als Gegengabe für die „Myrten" – ein ganz privates „Braut-

---

greifen werde", also den Idealen Robert Schumanns nicht völlig entsprochen haben kann. (Litzmann I, S. 210 und II, S. 158.)

[1] Über die „Livia" des Davidsbundes vgl. Boetticher, *Einführung*, S. 648, S. 260, Fn. 25 und S. 298, auch Kreisig II, S. 266.

[2] Kreisig II, S. 351.

[3] Ebenda.

[4] Kreisig II, S. 474.

[5] Kreisig II, S. 302 und 282.

[6] Kreisig II, S. 267.

[7] Gerade dies wurde der Pasta stets nachgerühmt.

konzert" mit Gesang wünschte, läßt bereits vermuten, daß ihm in den entscheidenden Monaten gerade Claras Stimmklang beim Komponieren vorgeschwebt haben mag. Bei Chordirektor Mieksch und Carl Banck sängerisch geschult, gesteht sie zwar 1840: „Daß ich Dir zum gewünschten Brautkonzert vorsingen soll, da bin ich vor Schreck rot geworden. Und nun das verlangte deutliche Aussprechen! Ich kann wohl allenfalls einen Ton herausbringen, wenn ich nicht auszusprechen brauche, Du glaubst nicht, wie verrostet meine Stimme ist. Zwei Jahre sang ich fast gar nicht. Das ist schuld"[1]. Doch dürfte wohl dieses Selbsturteil etwas zu hart sein, singt Clara doch die frisch erhaltenen Lieder Roberts „wer weiß wie oft" und „schwärmt darin"[2]. Wichtiger noch die folgenden Worte Roberts: „hier . . ein kleines Liedchen . . sing Dirs leise und einfach wie Du bist" (24. II. 1840[3]). Hierin liegt wohl einmal die Art und Weise, in der dem komponierenden Schumann Claras Stimme erschienen sein mag; darüber hinaus ist diese Äußerung zugleich ein nicht zu unterschätzender Schlüssel zu seiner vokalen Klangauffassung überhaupt. „Leise singen" heißt ja auch: das Ich des Sängers soll nicht im Vordergrund stehen, er soll nur Diener am Kunstwerk sein. Vor allem aber: das „Leise" ist ja stets das Geheimnisvollere gegenüber dem Lauten. Leiser Gesang gewährt am ehesten die Möglichkeit, die Klangquelle ganz zu vergessen und kann am leichtesten als irgendwoherkommend aufgefaßt werden. Ebenso wie man der romantischen Klangauffassung Schumannscher Instrumentalfarben am besten gerecht wird, wenn man die Instrumente als Individuen zauberhafter Herkunft aufnimmt, oder wie der Ausdruck „himmlischer Gast im Orchester"[4] einen hinzutretenden Klang geheimnisvoll erscheinen läßt, so kann besonders auch die leise Singstimme mit dem Mantel romantischen Zaubers umhüllt und so dem profanen Alltag leichter entrückt werden[5]. Daß hierin eine Brücke selbst zu dem noch ganz im Nur-Instrumentalen verhafteten Schumann liegt, zeigt ein Brief an Clara vom 4. I. 1838[6], wo das künftige Zusammenleben bereits erträumt wird: „Ich fantasiere Dir in der Dämmerung vor und Du wirst manchmal dazu leise singen." Hier scheint es Schumann doch wohl nur um den (textlosen) Stimmklang Claras zu gehen, nicht um das übliche Lieder-Singen; das „leise singen" soll ja zur Klavier-

[1] Litzmann I, S. 417.
[2] Litzmann I, S. 404.
[3] Litzmann I, S. 407.
[4] Vgl. bei Kreisig I, S. 464, die Besprechung der C-dur-Sinfonie von Franz Schubert.
[5] In op. 25 z. B. verlangt die Hälfte der Lieder ausschließlich ein „p" bzw. „pp"; in op. 39 sind es sieben von insgesamt zwölf, davon meist die berühmtesten. „Leise" (op. 25, XIV) oder „zart" (op. 39, V, *Mondnacht*) steht sogar gelegentlich an Stelle einer Tempoangabe.
[6] Litzmann I, S. 166. Hier heißt es u. a.: „da ist es denn möglich, daß ich mir so ein kleines Museum baue mit drei Stuben." Der Brief ist gleichzeitig auch ein Beleg dafür, daß optimistische Gedanken um die ersehnte Vereinigung auch lange vor 1840 immer wieder auftraten, aber darum noch lange nicht den Wandel zum Lied bewirkten.

phantasie erklingen! In dieser Form wird also schon 1838 das Singen einbezogen. Eine solche vermutlich textlose, also unartikulierte[1] Verwendung der Singstimme scheint nun aber mit der Forderung nach „deutlichem Aussprechen" in dem Brautkonzert in völligem Widerspruch zu stehen, ja scheint geradezu ein Beweis für das erwachte Deutlichkeitsstreben im Sinne von Dahms u. a. zu sein. Daß dies nicht der Fall ist, wird weiter unten näher ausgeführt werden. Um den Unterschied gegenüber dem Wagnerschen Eindeutigkeitsstreben besser zu sehen, ja überhaupt der Kernfrage des „Wandels" näher zu kommen, müssen noch einige bisher hier nicht genannte Punkte angeführt werden.

IV. Schumanns Grundeinstellung zum Lied vor dem Wandel

Der Hirschbach-Brief läßt bekanntlich die Frage nach den Gründen für die ablehnende Haltung gegenüber der Vokalmusik offen. So entstand das „Liederjahrproblem". Hier wurde nun insbesondere von H. Abert[2] mit Recht darauf hingewiesen, daß Schumann wohl lange Zeit im Dichterwort eine Fessel für seine Fantasie erblickte. Die hohe Empfindlichkeit gegenüber solcher Fesselung[3] findet auch in den bekannten Aussprüchen Schumanns weitere Bestätigung, daß er seine Überschriften nach der Fertigstellung seiner Kompositionen mache[4], vielleicht noch deutlicher in dem Ausspruch über die Fantasiehemmenden Überschriften in Beethovens VI. Sinfonie[5], – hier sind ihm also selbst die Überschriften zuviel! Daß er erst recht „Programme" nicht liebt,

---

[1] In derselben Richtung dürfte der schwer verständliche Satz aus der *Hottentottiana* (Boetticher, *Einführung*, S. 315) liegen, wo es heißt: „Im Gesang ist das Höchste vereint, Wort und Ton", was zunächst auf einen überzeugten Gesangskomponisten schließen läßt, aber dann fortgesetzt wird: „. . der unartikulierte Menschenbuchstabe, der ist die eigentliche extrahierte Quintessenz des geistigen Lebens." Setzt man „unartikuliert" = „noch nicht gestaltet", „noch zu gestalten", so ist also hier in echt romantischer Weise das noch Unklare dem bereits Geklärten (Artikulierten), das Werdende und damit Geheimnisvolle dem bereits Gewordenen vorgezogen.

[2] *Robert Schumann*, a. a. O., S. 79.

[3] Vgl. auch H. Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze* II, S. 316 („. . Beraubung der Phantasie").

[4] Erler I, S. 118 und 128 (Schumann an Moscheles, 29. IX. 1837); Boetticher, *Einführung*, S. 332, wendet sich – besonders hinsichtlich op. 2 gegen die übliche Annahme des nachträglichen Erfindens der Überschriften bzw. des bildlichen Inhalts. Man wird hier m. E. das Schwergewicht vom Bild selbst auf die Absicht und Bewußtheit des Schilderns von Außermusikalischem verlegen müssen. Ohne auf das umstrittene Problem des schöpferischen Aktes hier einzugehen, wird man sagen dürfen, daß für Schumann jedes Bewußt-Werden dieses Aktes auch dessen Ende bedeutete, daß es ihm, seiner Natur nach, schwer gelang, den zerschnittenen Faden schnell wieder anzuknüpfen. Vgl. auch W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik*, S. 335.

[5] Kreisig I, S. 28: „Daß Du die Pastoral-Sinfonie darum weniger liebst, weil sie Beethoven selbst so bezeichnet und damit der Phantasie eine Schranke gesetzt, scheint mir auf einem richtigen Gefühl zu beruhen."

zeigt seine Einstellung gegenüber Liszt[1] und Berlioz[2] und ist ebenfalls oft genug betont worden. Kaum beachtet aber wurde bisher eine für unsere Fragen recht aufschlußreiche Episode aus dem Anfang des Jahres 1838. Hatte doch kein geringerer als Grillparzer die in Wien konzertierende Clara am 9. I.[3] in einem Gedicht verherrlicht, das in schönem Bilde Clara als „Schäferkind, am Strand des Meeres spielend", den verlorenen Schlüssel zum musikalischen Wunderschrein finden läßt[4]. Schumann urteilt darüber: „Das Grillparzersche Gedicht ist das schönste überhaupt, was je über Dich geschrieben ist, da kam mir wieder der Stand des Dichters so göttlich vor, ders Rechte trifft mit so wenig Worten für alle Zeiten gültig. Kurz das Gedicht hat mich glücklich gemacht – und könnte Dein Geliebter und überhaupt ein Liebender singen und dichten, so hätte er es [so] machen müssen. Aber daß es wieder jemand in Musik setzt, ist unpoetisch und hebt die ganze Wirkung auf"[5].

Ein wahrer Komponist täte das nicht, auch nicht, wenn solche Mädchen wie Clara ihn dazu verleiten. Wir müssen also feststellen, daß Clara ihrem Verlobten nahegelegt hat, das Grillparzersche Gedicht zu vertonen und man könnte glauben, nicht aus Eitelkeit, sondern weil sie hoffte, ihn damit aus der ihr bekannten Lied-Aversion zu locken. Weiterhin wird klar: Schumann lehnt es noch 1838 entschieden ab, ein Gedicht, das durchaus seinem romantischen Empfinden entspricht, zu vertonen. Er kann es nicht, weil er es für „unpoetisch" hält, so etwas zu tun. Dieser Kernbegriff seines Schaffens besagt also mit anderen Worten etwa: die schönen Bilder, die ihm beim Lesen oder Hören des Gedichts vorschweben, würden verjagt beim Vertonen dieses Textes. Warum aber verjagt? Ist es denn so wesentlich anders, wenn dieselbe Clara dann mit dem ersten Meisterlied angesungen wird „Du bist wie eine Blume?" Das ist doch wohl nur so zu erklären: Als Schaffender, als „Poet" kennt Schumann damals (1838) nur die beiden voneinander getrennten Wege des Wortdichterischen und des Tondichterischen. Wie bis dahin kaum ein zweiter Musiker vermag er auch im reinen Wortbereich zu schwärmen; die Verbindung aber zwischen beidem im Lied herzustellen, war für ihn eine Fesselung der poetischen Freiheit[6]. Die gleiche Ein-

[1] F. Liszt in seinem *R. Schumann*-Aufsatz (*Ges. Schriften* II, 166 ff., 1855) sieht freilich in seinem Kampfe für das „Programm" Schumann als uneingeschränkten Gesinnungsgenossen an.

[2] „Ganz Deutschland schenkt es ihm", ist der bekannte Satz über das Programm der *Phantastischen Sinfonie;* Kreisig I, S. 83.

[3] *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur . . .*, Nr. 4.

[4] Litzmann I, S. 170/1.

[5] Litzmann I, S. 178 (Brief: Leipzig, 6. II. 1838).

[6] S. sehr das Lesen von Meisterwerken der poetischen Wortkunst Schumann anregte (man denke an die *Papillons* und vergleiche Boetticher: Gegenüberstellung mit den Jean Paul-Stellen in *Einführung* S. 611 ff.), so sind doch Fälle, in denen Gedichte reine Klavierwerke hervorriefen, bei Schumann bisher nur selten nachgewiesen. Die vierhändigen *Bilder aus dem Osten*, „nach dem Lesen von Rückerts ‚Makamen des Hariri' komponiert" (Boetticher, *Schriften*, S. 446, 25. XI. 1848) sind ein Beispiel für die spätere Zeit. Wörner (a. a. O., S. 118) weist auf die Macbeth-Novellette, 1838, hin.

stellung dürfte Schumann gehabt haben, als er im Advent 1838 seiner Braut eine ganze Reihe eigener kurzer Gedichte[1] zum Geschenk machte. Obwohl sich manches zum Vertonen eignete, wird dies in keiner Weise in Erwägung gezogen. Daß die für Wagner selbstverständliche Koppelung der beiden Funktionen „Dichter – Komponist" bei Schumann selbst mitten in der besten Erfindungskraft des Liederjahrs noch „der musikalischen Erfindung die beste Kraft nehmen würde", ist bezeichnend. Den Operntext „Doge und Dogaressa" möchte Schumann aus diesem Grunde „für einen anderen gleich machen", aber nicht für sich selbst[2]. Diese „Entweder-Oder-Haltung" kennzeichnet also selbst über das Liederjahr hinaus die Schaffensweise Schumanns. Sie ist ein Beleg für den stark perseverativen Zug in Schumanns Wesen: das jeweils kultivierte Gebiet wird bis zur Neige ausgeschöpft. Das gilt bekanntlich nicht nur für die klangliche Besetzung: Klavierjahre – Liederjahr – sinfonisches Jahr – kammermusikalisches Jahr, sondern setzt sich im rein Stilistischen fort (Fugen-Arbeiten op. 56 bis 60). So blieb, bis der eigene Liedtypus geprägt war, das Klavier noch das alleinige Feld des Gestaltens, und es ist nicht uninteressant, Schumanns damalige Äußerungen über das Lied zu betrachten. Daß er sich an Beethovens und Schuberts Liedern begeisterte, kann zahlreich belegt werden[3], wichtiger aber sind die Abweichungen des eigenen Liedideals (mag dies auch kompositorisch noch nicht geboren sein): „Festhalten einer Figur das ganze Lied hindurch" wird als Neuerung Franz Schuberts zwar gewürdigt, „jungen Liederkomponisten" aber kann dies leicht zur „Manier" werden[4]; am meisten jedoch verabscheut er solche Figuren, die „zu äußerliche" Tonmalerei sind und nicht aus der Grundstimmung des Ganzen erwuchsen. „Die schlotternden Begleitungsformeln[5]", der „alte Triolenschlendrian" wie jegliche „ultraromaneske Malerei"[6] werden immer wieder kritisiert. Wenn Schumann 1837 bei der Besprechung von op. 1 und 2 des Loewe-Schülers H. Triest von „Täuschung" spricht und „übel angebrachter Malerei"[7], so gilt die hier ausgedrückte Ablehnung des alten „imiter la nature"[8] auch für den späteren Liedmeister Schumann[9]. Wohl am

---

[1] Litzmann I, S. 255 ff.

[2] Boetticher, *Schriften*, S. 341, Schumann an Clara „Am Himmelfahrtstage 1840".

[3] Die Wertschätzung des Beethovenschen Liedes sei besonders unterstrichen, so bei „Kennst du das Land", mag es Schumann auch später selbst vertont haben (Kreisig I, 273) und „Freudvoll und leidvoll" (Boetticher, *Schriften*, S. 159).

[4] Vgl. Kreisig I, S. 432: die Burgmüller-Besprechung vom Jahre 1839.

[5] Noch 1844 (Robert Franz-Besprechung) so formuliert, vgl. Boetticher, *Schriften*, S. 406.

[6] Bereits 1837 (Kreisig I, S. 272), Kritik von Ferdinand Stegmayer's op. 13.

[7] Kreisig I, S. 273.

[8] Die Ästhetik L. Wienbargs (1834) bekämpft ebenfalls Tonmalerei und spricht von „Trug" (W. Serauky, a. a. O., S. 330 ff.).

[9] „Das romantische Reich zieht sich zurück in die Psyche des Komponisten", so drückt G. Becking in seinem grundlegenden Aufsatz *Zur musikalischen Romantik*, Vjschr. f. Lit. und Geistesgesch., Jg. 1924, S. 608, Schumanns neue Stellung aus.

offensten tritt der sonst versteckt gehaltene Tadel in dem Satz zutage: „In dem gleichen Grade wie hier Franz Schubert, Loewe und viele der Neueren oft zu materiell[1] auftragen, tut es Bernhard Klein zu wenig“[2]. Hier ist also gleichzeitig der Gegenpol, zu große „Einfachheit“, genannt und wenn wir zu diesen negativen Abgrenzungen die positiven Forderungen, die Schumann 1839 an das Lied stellt, hinzufügen: „poetische Auffassung, belebtes Detail, glückliches Verhältnis des Gesanges zum Instrument, überall Wahl und Einsicht und warmes Leben“[3], so haben wir die im Liederjahr bestätigten Grundsätze des neuen Meisters der Liedkunst vor uns. Diese eben genannten Worte wurden zwar zu Beginn oder kurz vor Beginn des Liederjahres geprägt; aber auch die früheren Aussprüche beweisen, wie ernst Schumann stets die Aufgaben der Liedkomposition nahm[4], ja daß ihm ein Ideal, allmählich immer klarer werdend, vorschwebte.

V. Innere Voraussetzungen des Liederjahres

Die Frage, warum schrieb Schumann zunächst keine Lieder, wurde im vorigen Kapitel zu klären versucht: Die Bindung an und durch den Text lähmte die Schaffenskraft; Schumann war empfindlich gegen die mitzuschleppende Last der Worte und diese die Fantasie hemmenden Umstände waren unvereinbar mit den hohen Anforderungen, die Schumann bereits in den Kritiken des Jahres 1837 an das Lied stellte. Der Widerspruch mit dem Hirschbach-Brief, in dem die Gesangskomposition „nie für eine rechte Kunst gehalten“ wird, bleibt freilich bestehen, wenn man nicht der privaten Briefäußerung das größere, weil persönlichere Gewicht zuerkennen will und die gedruckte Kritik wegen der Rücksichtnahme auf die Öffentlichkeit mehr rational auffassen will, d. h. vom persönlichen Gefühl absichtlich unbeeinflußt.

Bleiben hier schon Widersprüche, so ist die Hauptfrage nach den Gründen des Wandels noch viel komplizierter und in den einzelnen Komponenten schwer abwägbar. Man fragt daher besser nach den Voraussetzungen, welche erfüllt sein mußten, ehe aus dem Klavierkomponisten Schumann der überzeugte Liedmeister wurde. Anknüpfend an das im vorigen Kapitel Gesagte wird man folgern können: es mußte also die Erkenntnis gereift sein, daß der Text-Komponierende trotz der Hemmung durch die Worte eben doch frei sei, und daß die Vielfalt der Möglichkeiten und Wege des Gestaltens, die der Romantiker Schumann zum Schaffen nun einmal braucht, eben doch nicht fehle, ja daß das Hin-

---

[1] Vom Verf. gesperrt.

[2] Kreisig I, S. 270.

[3] Kreisig I, S. 432. Eine genaue Datierung dieses wichtigen Aufsatzes über Burgmüller ist hier leider nicht angegeben.

[4] In dem genannten Artikel über Stegmayer (1837) wird dem Lied sogar eine nationale Aufgabe, „das ausländische Gesinge aus dem Felde zu schlagen“, zugewiesen.

zutreten des vokalen Elements der Phantasie neue Bereiche öffnet. Dies bedeutet eine gewisse Abklärung[1], ein Aufgeben des kompromißlosen Entweder-Oder, ein Sich-Bescheiden, ein Finden des Verbindungsweges zwischen Wort- und Tonkunst. Eine solche Entwicklung brauchte der weniger reflektierende ältere Meister des deutschen Liedes, Franz Schubert, nicht durchzumachen, vor allem, weil für ihn die Liedmelodie im Vokalen wie im Instrumentalen der tragende Pfeiler seiner Kunst war. Anders bei dem Klavierkomponisten Schumann, der dem Klavier so viele neue Seiten abgewonnen hatte, aber zunächst nicht auf dem Klavier singend, mit „Liedern ohne Worte", sondern mit einem Stil, den er später selbst rückschauend „rhapsodisch" nannte, der kurzgliedrig und unruhig wechselnd war. Der Schritt von hier zum Lied war entschieden ein großer. Noch 1835 läßt er in der Kritik des zweiten Heftes der Mendelssohnschen „Lieder ohne Worte" bei allem Lob ahnen, daß ihm dieser Typ des Klavierstücks zu einfach[2] sei. Vor allem scheint er an der Ähnlichkeit mit richtigen Liedern Anstoß zu nehmen; denn das Rezept: man nehme einen Liedertext, komponiere ihn und streiche die Worte weg, wird als „eine Art Betrug" abgelehnt. Auch hier meidet Schumann also eine Vermischung von Dicht- und Tonkunst und macht sich die instrumentale Lied-Nachbildung nicht zu eigen. Daß Schumann schon vor der eigentlichen Liedkomposition sich in seiner instrumentalen Melodik dem Liedstil zuweilen näherte, wurde bereits mehrfach betont[3], ja, seine „immer leichter" werdende Schreibweise fiel ihm sogar selbst auf[4]. Die Frage nach dem „warum" ist damit freilich nicht geklärt. Der Ostern 1839 geschriebene Satz: „Ich weiß nicht, wie ich in zehn Jahren schreiben werde"[5], zeigt ja beispielhaft, daß er sich im Schaffensprozeß stets abwartend verhielt[6] und von seinem „Genius" leiten ließ, den er sich ebenso personifiziert vorstellte wie die anderen Erscheinungen seines Innenlebens auch. So ist hier – wie überhaupt bei Schumann in hohem Maße – der unbewußte Entwicklungsvorgang stets als wichtiger Faktor zu berücksichtigen[7]. Immerhin ist das erwachende Verständnis dafür, daß liedhafte instrumentale Melodik mit der nötigen Unbegrenztheit des Schöpferischen durchaus vereinbar sei, eine, aber auch nur eine der Voraussetzungen für den Übergang zum Vokalen. Schwieriger zu beantwor-

[1] Auf einen Abklärungsvorgang weist auch DAHMS hin, a. a. O., S. 311, wenn auch in etwas anderem Zusammenhang und ohne seine Hauptgründe damit umzustoßen.

[2] „Wer hätte nicht einmal... im Phantasieren... eine leise (!) Melodie dazu gesungen", KREISIG I, S. 98.

[3] So besonders bei KORTE und WÖRNER, a. a. O.

[4] „Finden Sie nicht auch, daß mein Stil immer leichter und weicher geworden", schreibt SCHUMANN am 15. III. 1839 an SIMONIN DE SIRE, BOETTICHER, *Schriften*, S. 226.

[5] JANSEN, *Robert Schumanns Briefe, Neue Folge*, 1886. S. 137.

[6] JANSEN, *Die Davidsbündler*, Leipzig 1883, S. 241, Anm. 170, erklärt geradezu das ganze Liederjahrproblem aus dieser Haltung.

[7] Inwieweit der Krankheitsprozeß (vgl. die Zusammenfassung über die psychiatrische Literatur bei WÖRNER, a. a. O., 332 ff.) die Periodizität in SCHUMANNS Schaffen verursacht haben soll und damit, wenigstens teilweise, für das Liederjahr verantwortlich ist, sei hier nicht diskutiert.

ten ist und bleibt die Frage, warum ihm das Wort nicht mehr zur Fessel wird. Daß im Lied sich Dichter und Musiker in ihr Zauberreich zu teilen haben, ist für Schumann von jeher selbstverständlich. Lieder müssen „so beschaffen sein, daß der Dichter, wäre er Musiker, es so in Tönen ausdrückte wie im Wort" und umgekehrt, heißt es schon in der „Hottentottiana"[1]. Bekannter ist wohl die Formulierung: „Das Gedicht soll dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz"[2]. Vielleicht noch aufschlußreicher, aber weniger beachtet ist die Fortsetzung: „Dann klingts wie aus himmlischer Ferne." Dieser schon 1837 ausgesprochene Satz zeigt die Richtung an, in der für Schumann die Lösung des Problems liegt. Die Fantasie-tötende N ä h e muß beseitigt sein, denn sie ist zugleich Realität, Alltag, zu große Deutlichkeit. Bringen wir nun damit in Verbindung, daß Schumann ganz besonders Claras Stimmklang „leise" wünschte, besser gesagt, daß er sie leise[3], also „wie aus himmlischer Ferne" vor seinem inneren Ohr hatte, so bedeutet eine solche Vorstellung für ihn wohl poetischen Reiz genug, die geschilderten Hemmungen zu überwinden. Man wird einwenden können, warum also Schumann nicht schon 1837 mit der Liedkomposition angefangen habe. Daß hier die genannten anderen Faktoren: beharrendes Ausschöpfen e i n e r Gattung, erst allmählicher Abklärungsvorgang zur Liedmelodik hin, kurz der unbewußte Entwicklungsprozeß mitsprechen, dürfte klar sein. Aber außerdem ist der in jeder Biographie wesentlich herangezogene Faktor „bevorstehende Heirat" von hoher Bedeutung. Nur darf dieses „Zungelösen" nicht im Sinne des bisher unverstandenen Bräutigams, der seine Gefühle nun klarer ausdrücken will, gedeutet werden. Das wäre zu grob. Daß jedoch Schumann bei dem Gedanken an das zu gründende Heim gerade die singende Clara sich vorstellte, wurde bereits betont. Daß er weiter nach einem ihrer würdigen Brautgeschenk aus dem Bereich seiner Kunst suchte, wurde ebenfalls gesagt. Daß außerdem Clara über den angeführten Fall hinaus ihrem Bräutigam die Vertonung von Liedtexten nahelegte, wird man annehmen dürfen. Nun erst – bei dem Zusammentreffen aller genannten Faktoren – mag dem vom Klavier immer mehr unabhängig werdenden Komponisten beim Lesen all der Gedichte des späteren op. 24/25 usw. eine Gesangsstimme „wie aus himmlischer Ferne", d. h. seinem Ideal entsprechend, erklungen sein. Aber es mußte doch erst die stärkere Inspirationswelle in der Zeit des „Schwärme"-Monats Februar des Jahres 1840 kommen, die vielen Liedanfänge bzw. -entwürfe[4] des Herbstes 1839 zu vollenden. Das „glückliche Verhältnis des Gesanges zum Instrument", das Schumann in dieser Zeit theoretisch fordert, war im eigenen Falle nunmehr praktisch gefunden.

[1] Vgl. Boetticher, *Einführung*, S. 315.

[2] Kreisig I, S. 272: Besprechung von Gesangswerken Joseph Kleins.

[3] Vgl. auch Schumanns Hang zum Leise-Sprechen!

[4] Wie bereits gesagt, ist es nicht zu klären, wieviel bei den begonnenen Liedern zur Vollendung fehlte. Man ist geneigt, an den unbewußten Reifeprozeß der Brahmsschen Lieder zu denken.

Es ist für Schumann höchst bezeichnend, daß die beiden anderen Forderungen an das Lied: „poetische Auffassung und belebtes Detail" bei ihm so häufig mit dem Wahrheitsbegriff verbunden werden. Er verwendet den Begriff zur Bezeichnung echter Kunst überhaupt[1] und im Gegensatz zu der leeren Virtuosenmusik[2], ja er setzt – was durchaus nicht immer zusammenzutreffen braucht – diese innere Wahrheit mit Eingängigkeit und Ansprechbarkeit gleich[3]. Vor allem aber wendet er das Wort „Wahrheit" für die Gesangsmusik an: „Wahr, zittert Euch nicht Euer kleines Herz, Komponisten, wenn Ihr dieses Wort hört"[4]; alle Vokalmusik, die den Text nicht in diesem Sinne ausschöpft, wird daher zur „Lüge"[5]. So wird dieser philosophisch-ethische Begriff hier zur Hauptforderung an die Liedmusik und die „wahr" wiederzugebende poetische Welt des Dichters, besser: die Poesie überhaupt zum tragenden Pfeiler des Lebens.

Daß diese „Wahrheit" dem späteren „Verismo" der Romanen diametral entgegengesetzt ist, braucht nicht betont zu werden. Daß aber die von Schumann geforderte Textdeutlichkeit von dem Wagnerschen – und auch barocken – Deutlichkeitsstreben ebenfalls weit entfernt ist, hat gerade in der Wagnerzeit zu häufigem Mißverstehen Schumanns geführt[6]. Bei Schumann hat das deutliche Aussprechen nur im Dienste der eben definierten poetischen „Wahrheit" Sinn, ist nie ein eindringliches und darum meist lautes Überzeugen-wollen, ist nie „Nähe" und erst recht nie ein Glänzen-Wollen des Sängers. So ist also das „Liederjahr" nicht – wie Wagner vielleicht sagen würde – eine „Erlösung von der Unklarheit" des Instrumentalmusikers, sondern umgekehrt die Einfügung der Textklarheit und damit begrifflichen Umgrenztheit in die Unbegrenztheit des Klaviermeisters[7]. Wie schwierig diese Einfügung war und welche Fülle verschiedener Faktoren mitwirkten, sahen wir. Daß bei dem Brücke-Schlagen zwischen Text und Musik jetzt der Zauber des „neuen Dichtergeistes"[8] wesentlich mithilft, brauchte nicht mehr unterstrichen zu werden; und doch ist es aufschlußreich, bei Schumann immer wieder betont zu finden, wie nötig vor dem musikalischen Akt das „Durchlesen", besser gesagt, das Sich-Versenken in den Text sei. Man wird sa-

---

[1] Vgl. Boetticher, *Einführung,* S. 212, Fn. 10.

[2] Vgl. auch Litzmann II, S. 18. Claras Terminologie dürfte hier ganz mit der Roberts übereinstimmen.

[3] Vgl. Boetticher, *Einführung,* S. 212, Erinnerungen der Sängerin Amalie Rieffel (betr. geringe Wirkung des Rheinliedes).

[4] Kreisig I, S. 494.

[5] Die viel zitierte Fortsetzung heißt: „Bettet Euch nur immer weicher in Eure schönen Gesangslügen, Ihr bringts doch nicht weiter höher, als von einigen anderen Judaslippen gesungen zu werden . . lernt Wahrheit, wenn es Euch noch möglich."

[6] Darum wurde auch v. Wasielewski Schumann oft nicht gerecht.

[7] A. Einstein, *Die Romantik in der Musik,* München 1950, S. 221, spricht ebenfalls im Hinblick auf Wagners Terminologie von der „Erlösung des Worts vom Fluch der ratio mittels der Stimmungseinheit von Sprache und Musik".

[8] Vgl. Kreisig II, S. 147/8.

gen dürfen: hätte Schumann zu wählen gehabt zwischen einer „verlogenen", wenn auch stimmlich guten Liedwiedergabe und einer vom Text erfüllten, „wahren", aber nur instrumentalen, er hätte sicher die letztere gewählt.

VI. Das Klavier als Mittler zwischen den beiden Schaffensperioden Schumanns

Es ist höchst interessant, in der Theodor Kirchner-Kritik des Jahres 1843 den leisen Vorwurf zu sehen, seine Lieder seien „Übersetzungen der Gedichte für das Klavier, gewissermaßen Lieder ohne Worte, aber durch Worte angeregt, der Gesang in ihnen erscheint daher oft wie ein leises Hinlispeln der Worte . . ."[1]. Ganz ähnlich sagt Schumann zu den Kufferathschen Liedern, daß sie „auch ohne Gesang selbständig bestehen könnten. Es ist dies gerade kein Vorzug einer Liederkomposition . . ."[2]. Diese feinsinnigen Beobachtungen macht ein Meister des Liedes, der an 140 Werken dieser Gattung reiche Erfahrungen gesammelt hat. Wenn Schumann aber im Kufferath-Artikel weiter schreibt: „Wir begegnen ähnlichem aber bei allen jungen Komponisten, die sich vorzugsweise früher mit Instrumentalkomposition beschäftigten", so klingt dies, als habe er es bei seinem eigenen „Übergang" an sich selbst erlebt. In der Tat verträgt eine ganze Reihe von Liedern Robert Schumanns die in der Kirchner-Besprechung geschilderte gesangslose Ausführungsweise, ohne im Werte geschmälert zu werden, im Gegensatz zu Franz Schubert[3]. Das trifft auch zu auf Schumanns frühestes Lied der Zeit um 1840, „Du bist wie eine Blume"[4]. Nicht etwa, weil die Singstimme nicht sängerisch genug geführt wäre oder weil im wesentlichen Gesang und Klavier zusammengehen. Wir spüren es aber, wenn wir das Gewicht, mit dem die einzelnen Melodietöne auftreten, prüfen und beachten, wie schwerelos vor allem der Schluß der Singstimme ausklingt. Das Lied kommt in der Tat wie aus „himmlischer Ferne" zu uns. Darum bleibt der Zauber des Stückes ziemlich erhalten, wenn das Ganze rein instrumental ausgeführt, der Text aber – leise und doch deutlich – gesprochen würde. Jedenfalls wird man das Klavier als Mittler zwischen den beiden Schaffensperioden bezeichnen dürfen.

Aus der geschilderten Haltung Schumanns erwächst dann auch später die Reihe der Melodramen (op. 106, 1849, und op. 122, 1852), eine Gattung, die

---

[1] Boetticher, *Schriften*, S. 405.

[2] Kreisig II, S. 83.

[3] J. Chissel, a. a. O., S. 135, spricht von „over-importance of Piano" und nennt hier „Die Nonne", „Liebesbotschaft", „Wehmuth". Auch von der „Dichterliebe" könnten „many songs" leicht in „typically Schumannesque piano pieces" umgeändert werden.

[4] Wenn die genannte Brahmssche Bemerkung („frühestes Lied") zutrifft. Ein großer zeitlicher Unterschied dürfte bei fünfzig angefangenen Kompositionen ohnedies nicht vorliegen.

nach des Komponisten Meinung „vorher nicht existiert"[1]. Daß der Anteil des Klaviers bei den Liedern größer geworden ist, braucht als eine unbestrittene Tatsache nicht hervorgehoben zu werden, auch nicht die viel zitierte Formulierung der neuen Liedperiode durch den Meister selbst[2]. Wenn bei einem Vergleich zwischen Skizze und Endfassung Stellen nachgewiesen werden können, in denen „bedenkenlos einzelne textierte Stellen der Singstimme, die das Wort realistisch ausschöpfen", dem Klavierpart zugewiesen werden[3], so liegt dies auf der gleichen Linie; denn – mit Schumann zu sprechen – die „Singstimme kann nicht alles wirken".

Zu der oben angeschnittenen Frage der reinen Klavierausführung von Liedern liefert ein bisher wenig beachtetes Moment die passende Ergänzung: es betrifft Schumanns Einstellung zur Klavier-Transskription von Liedern. So nimmt Schumann nicht Anstoß daran, daß seine Braut in ihrem Repertoire eine ganze Reihe von Transskriptionen Schubertscher Lieder spielt[4], ja man berichtet von ihm, daß er schon in der Jugend den „Erlkönig" vollendet gespielt habe. Ein anderes Mal drückt Clara ihre Freude aus, daß sie beide das „Gretchen" von Schubert so liebten und meint damit offensichtlich die reine Klavierfassung. Dies liegt freilich alles in Schumanns ausschließlicher Klavierzeit. Am 26. III. 1840, mitten im Liederjahr, schreibt er aber in einer offiziellen Besprechung, Liszt habe neben dem Virtuosen auch seine Zartheit gezeigt, „jene Schubertschen Gesänge . . mit weiblicher Kunst kränzend und schmückend, daß wir sie selbst von der Menschenstimme nicht schöner[5] gehört zu haben wähnen"[6]. Daß Clara als „Sängerin auf dem Klavier" Liszt in dieser Hinsicht ebenbürtig war, bestätigt wohl auch Brahmsens Eintragung in das Widmungsexemplar seines zweiten Liederheftes: „Frau Klara Schumann der besten Sängerin"[7]. „Wahrheit" im Klaviervortrag kann also – die genaue Kenntnis der Liedertexte vorausgesetzt – die Singstimme ersetzen; nicht daß es als Regel empfohlen worden wäre, aber es steht – so wird man sagen dürfen –

---

[1] Erler II, S. 182. Nur eine „Mischgattung von Gesang und Deklamation" mochte Schumann nicht, ebda. S. 191.

[2] Kreisig II, S. 123: Die Liedepoche nach Schubert habe sich auch die Fortschritte des einstweilen weiter ausgebildeten Klaviers zunutze gemacht.

[3] Boetticher, *Einführung*, S. 557. In op. 24, VI waren z. B. die charakteristischen Begleitfiguren ursprünglich der Singstimme übertragen; erst nach diesem Entwurf wanderte die Figur in die Klavierstimme und Schumann schrieb den Gesangspart hierzu neu. Überhaupt sind nach Boetticher „die Grenzen zwischen instrumentaler und vokaler Konzeption ziemlich verwischt".

[4] In Claras Repertoire (Litzmann III, S. 615 ff.) finden wir: 1828 „Forelle" (Arrangeur unbekannt); „Erlkönig", „Ave Maria", „Lob der Tränen" von Schubert-Liszt (1838). Noch 1844 Schubert-Liszt, „Gretchen am Spinnrad"! Auch die „Adelaide" (Bearb. Liszt) wollte sie lt. Brief an Robert v. 7. II. 1840 (Litzmann I, S. 396) gern spielen.

[5] Vom Verf. gesperrt.

[6] Boetticher, *Einführung*, S. 670.

[7] Eug. Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart, S. 227.

als Ausnahme mit den strengen Prinzipien Schumanns nicht in Widerspruch. Von den Klaviertransskriptionen:

op. 25	Th. Kirchner[1] (alle Lieder),	Liszt (Nr. 1),	Reinecke (8 Nrn.)
op. 36		Liszt (Nr. 4)	Reinecke (8 Nrn.)
op. 37		Liszt (Nr. 11)	
op. 39	Th. Kirchner (alle Lieder),	Liszt (Nr. 12)	
op. 42	Th. Kirchner (alle Lieder)		
op. 48	Th. Kirchner (alle Lieder)		
op. 79		Liszt (Nr. 17, 18, 20, 23, 24)	
op. 98 a		Liszt (Nr. 3, 8)	

liegen zwar nur über die Reineckeschen Äußerungen des Komponisten vor, aber durchaus zustimmend[2].

Das im letzten Abschnitt Gesagte könnte leicht mißverstanden werden, als sei hier die übliche Kritik, Schumann habe eben alles aus dem Klavierklang heraus komponiert, nur noch einmal wiederholt bzw. ergänzt worden. Eher umgekehrt ist es: Schumann gewinnt sowohl der Singstimme wie später den Orchesterinstrumenten neue Reize ab, indem er ihnen das Materielle der Wirklichkeit nimmt und den Schleier des Geheimnisvollen darüberbreitet. Das bedeutet zwar ein Zurücktreten der persönlichen Realität des Ausführenden, öffnet aber dafür eine neue Welt. Ja, der junge Schumann geht noch einen Schritt weiter: „Wenn wir nur so recht traulich und verbrüdert[3] mit den Tönen verkehren könnten, dann gäbe es Überschuß genug für alle Betteleien des Lebens; denn sie (die Tonwelt) ist ja die wahre Himmelsleiter, auf welcher unsere abgebrochenen Zweige und Blüten einen neuen dauernden Bund mit dem fernen Jenseits schließen, sie ist die wahre Vermittlerin zwischen Einst und Jetzt“[4]. Selbst der Einzelton wird also zum klanglichen Wesen metaphysischer Herkunft. So wird man – auf unseren Fragenkreis zurückblickend – sagen dürfen: die Erkenntnis, daß diese Einstellung auch dem gesungenen, also wortgebundenen Ton gegenüber möglich ist, bildet für Schumann eine der Grundvoraussetzungen seines Liederjahres. Weil aber das reale Individuum zurücktritt, deswegen sind Vertauschungen der Klangquelle (Gesang durch Klavier) weniger

---

[1] Über Kirchner, s. a. Boetticher, *Einführung*, S. 310 ff., Litzmann III, S. 29, 79, 127, 193 ff. u. 454.

[2] Boetticher, *Schriften*, S. 414. Am 9. XII. 1845 wird das „Arrangement der 4st. Lieder in 1stimmige“ als nicht glücklicher Gedanke abgelehnt, jedoch ausdrücklich hinzugesetzt: „Besser ginge es für Pianoforte“, Boetticher, *Einführung*, S. 182, Fn. 206.

[3] Vom Verf. gesperrt.

[4] So beginnt Schumanns 3. Abschnitt seines ästhetischen Werks *Die Tonwelt*, Boetticher, *Einführung*, S. 115. A. Schmitz, *Anfänge der Ästhetik Robert Schumanns*, ZfMw II, S. 537.

störend, wenn nur der metaphysische Grundcharakter gewahrt ist. Stets aber bleibt die originale und dabei doch in obigem Sinne „wesenhafte" Ausführung die ideale Forderung.

Wenn Schlegel, lange bevor der Romantik-Begriff in der Musik heimisch wurde, sagt, er brauche zu einer Definition des Begriffs „Romantik" (also des Kernbegriffs der von ihm in der Literatur vertretenen Richtung) 125 Bogen[1], so trifft die hier angedeutete Definitionsschwierigkeit und Kompliziertheit auch – mutatis mutandis – auf das Liederjahrproblem zu. Das Hintergründige und Erlebnismäßige entzieht sich auch hier einer letzten Klarstellung und widersetzt sich dem Versuch einer Zusammenfassung mit wenigen Worten. Ebenso wie durch zu große Vereinfachung der Romantik-Begriff literarisch wie auch musikalisch bis zur Unbrauchbarkeit gedehnt wird, so kann auch im Falle des „Liederjahrs" jede Vergröberung und Verflachung der Probleme dem Verständnis der Werke selbst zuwider sein und dazu beitragen, diese ohnedies umstrittene Kunst uns noch mehr zu entfremden. Je weniger aber uns deren geistige Grundlage noch selbstverständlich ist, desto mehr tut die Erkenntnis ihrer Struktur not. Wie Schumann sein Liedschaffen als den Höhepunkt seiner musikgeschichtlichen Sendung bezeichnet hat[2], so führt auch die Beschäftigung mit dem „Liederjahr", das wir als eine Aussöhnung und Verbindung des Bestimmten mit der romantischen Unbegrenztheit erkannten, in zentrale Fragen der Schumannschen Kunst überhaupt.

---

[1] R. Ullmann-H. Gotthard, *Geschichte des Begriffs „Romantisch" in Deutschland,* Berlin 1927 (= German. Studien, Heft 50), S. 132.

[2] Brief an Kahlert v. 10. V. 1842: „Ich getraue mir nicht, mehr versprechen zu können, als ich (gerade im Lied) geleistet" Jansen, *R. Schumanns Briefe, Neue Folge,* H. 2, 1886, S. 184.

Namen- und Sachregister des neunten Jahrgangs

Abert, H. 231, 274, 251, 259
Accentus 86 f., 92 f.
Adam, L. 233, 235, 240, 243 ff.
Adler, G. 8, 101
Affektenlehre 241 f., 244
Agricola, A. 37
Ahle, J. G. 80, 86, 88 ff., 95, 98 ff.
Akustik 148 ff.
Alanus ab Insulis 209
Albersheim, G. 69 f., 74 f.
Albertus (Cantor) 103
Alkuin 209
Ambros, A. W. 126, 180, 182, 186 f., 191
Ameln, K. 130
Andrade, F. d' 255
Anglès, H. 11, 13 ff., 20 f., 24, 101 ff.
Anonymus IV 101, 110, 118
Antoni, G. d. 146
Apel, W. 7, 138, 141, 147
Arbusow, L. 90
Aron, P. 174
Ars antiqua 5
Ars musica 210 f., 213 f.
Ars nova 6
Artes liberales 209, 211
Artusi, G. M. 196 f.
Ästhetik s. *Musikästhetik*
Atonalität 199
Attaignant, P. 143
Aubry, P. 101, 110
Auclou, R. 160
Aufführungspraxis 204, 218, 237
Augustinus 210
Avison, Ch. 146

Bach, C. Ph. Em. 45, 236, 241, 244 f.
– J. Chr. 233 f.
Bach, J. S. 79, 83, 91, 97 ff. ,145, 199, 238, 245
Ballade 162 f.
Bambini, F. 233
– J. B. 233
Banck, C. 258
Barbireau, J. 36 ff., 41, 43
Barrett, W. A. 146
Bartoli, D. 142 f.
Bauch, K. 205
Baxter, J. H. 101, 108
Becker, E. A. 249
– K. F. 235
Becking, G. 261
Beethoven, L. v. 46, 51 ff., 70, 197, 202 f., 242, 251, 259, 261
Begriffsgeschichte, musikalische 137
Beissel, St. 215
Bemetzrieder, A. 232 f., 234, 243
Berg, A. 68
Berger, L. 232
Berlioz, H. 260
Bernhard, Chr. 79 ff., 88 f., 93 f., 96 ff.
Bernheimer, R. 217
Bernsdorf, E. 236
Besseler, H. 30, 105, 159 ff., 211 f.
Bigenwald, M. 236
Birtner, H. 177 f., 193
Bitter, C. H. 255
Blume, F. 45, 47, 101
Bock, F. 209
Boetius 210
Boetticher, W. 248 ff.
Boner, C. P. 157
Bononcini, G. M. 80
Börne, L. 201
Borren, Ch. van den 159, 168, 170 f.
Bossinensis, F. 140
Bouilly, J. N. 54, 58
Brahms, J. 199 ff., 203, 254, 266 f.
Brandes, H. 82
Brockway, W. 247
Brossard, S. de 95, 97 f., 146 f.
Bruckner, A. 201
Brumel, A. 179, 186
Bücken, E. 45
Buhle, E. 207
Bukofzer, M. F. 7, 103, 174
Burckhardt, J. 207
Burgmüller, N. 261 f.
Burmeister, J. 82, 93, 97
Burney, Ch. 46
Buschor, E. 217
Busine 207 ff.
Bützler, C. 126, 136
Buus, G. 138

Cabrol, F. 217
Calvisius, S. 82
Cantus firmus 27, 181, 187, 192
Carmen 190
Carus, A. 248, 256
Cassiodor 212
Cavazzoni, G. 138 f., 141
– M. A. da Bologna 140 f., 143
Cembalo 49, 235 f., 237, 242
Chanson 190 ff.
Chauvet, F. 234
Chevalier, U. 105
Chissell, J. 248, 266
Chopin, Fr. 200
Choralbearbeitung 101, 109, 114 ff., 118
Christofori, B. 231
Clavichord 236 ff., 242
Clemen, D. 213
Clementi, M. 241 f., 245
Clementini, C. 161, 163

Closson, E. 232
Cochlaeus 27 ff.
Coclico, A. P. 82
Coloratura 94
Conductus 3 ff., 38 ff., 101 ff.
Cramer, K. F. 233, 245
Cremer, L. 220
Crevel, M. v. 188
Cserba, S. M. 117 f.
Curtius, E. R. 210
Cuvelier, J. 162
Czerny, K. 235, 243

Dahms, W. 246 f., 263
Dalza, J. A. 140, 143 f.
David, König 211 f., 213
Davis, H. 220
Davison, A. T. 138
Debussy, Cl. 199
Dechevrens, A. 118
Delisle, L.-V. 108
Dennerlein, H. 49
Descartes, R. 198
Despréaux, L. F. 233, 237
Devillers, L. 172
Dichter-Komponist 261
Diderot, D. 232
Differenztöne 225 f.
Dissonanz 219 ff.
Divertimento 45 ff.
Dräger, H. H. 68 ff.
Dreßler, G. 82
Dreves, G. M. 102, 107
Du Cange, Ch. D. 172
Dufay, G. 159 ff., 177
Dugdale, W. 103
Dunstable, J. 171
Durandus, W. 206 f.
Dussek, F. 46, 242, 245

Eberhardus Cersne aus Minden 126
Eckard, J. G. 231
Edelstein, H. 210
Eggebrecht, H. H. 137 ff.
Einschwingvorgang 72
Einstein, A. 265
Eitner, R. 46, 180, 233, 236
Eliot, T. S. 198, 200 f.
Engel, musizierende 207 f., 214
Engelhardt, C. M. 112
Erard, S. 231 f.
Erbach, Chr. 143
Erler, H. 248, 259, 267
Ertmann, D. v. 52
Estampie 13, 109
Este, Markgrafen von 166 f.
Etüde 146

Falck, G. 86
Falsobordone 96
Fano, F. 140
Fantasie 137 ff., 141, 143, 145, 190
Fauxbourdon 96, 160, 171
Feldmann, F. 246 ff.
Fellerer, K. G. 13, 23
Feuerstein, J. 232
Ficker, P. G. 212
– R. v. 7, 11, 17, 163
Fickermann, N. 107
Figurenlehre 79 ff.
Fingersatz 243
Fischer, K. v. 51
Flechsig, W. 256
Forkel, J. N. 86, 180
Francesco da Milano 140
Franz, E. 155
– R. 261
Frege, L. v. 257
Frescobaldi, G. 138, 145
Froning, R. 104
Frottole 191
Fuenllana, M. de 145
Fuge 82 f., 93 f., 139, 141, 145
Fux, J. J. 46

Gabler, J. 153
Gabrieli, A. 138, 143, 177
– D. 146
– G. 138, 143, 177
Gade, N. W. 251
Galilei, V. 140, 142
Ganassi, S. 147
Garcia, P. 256 f.
Garlandia, J. de 115
Gathy, A. 255
Gehrmann, H. 79 f., 83, 93
Gennrich, F. 7, 25, 120 ff.
Gerber, E. L. 231, 236
Gerbert, M. 103
Gérold, Th. 211, 213
Giegling, F. 139
Gintzler, S. 143
Glarean 177
Glasharmonika 240
Glocke 206
Gluck, Chr. W. 46
Goethe, J. W. v. 52
Goldschmidt, H. 233
Gombosi, O. 138
Gotthard, H. 269
Gottsched, J. Chr. 90
Grabau, H. 257
Graesse, Th. 206
Graevenitz, G. v. 207
Grand, A. 172 f.
Grassis, J. de 172
Grève, Ph. de 8 f., 107
Grillparzer, F. 260
Grimmius, H. 100
Grocheo, J. de 43
Gröninger, E. 101, 105 ff.
Groppo 86 f.
Gurlitt, W. 1, 137, 206, 210, 251

Haas, R. 55
Haberl, Fr. X. 166
Hallstroem, G. G. 225
Hammerklavier 231 ff.
Hammerstein, R. 204 ff.
Händel, G. F. 99, 245
Handschin, J. 5, 68 f., 73, 76, 101 f., 139, 229 f.
Hanslick, E. 201 ff.
Harding, R. E. M. 232, 238, 244
Harmonik 27 ff.
Hartmann v. St. Gallen 102
Hausegger, Fr. v. 201
Hausmann, J. R. 155
Hausswald, G. 45 ff., 146
Haßler, H. L. 138, 143
Haydn, J. 48, 50, 197, 234, 242
Hayward, F. 169
Heine, H. 201 f., 247, 252
Heinrich II., Kg. v. England 113
Heinse, W. 233
Helmholtz, H. v. 220 f., 225 f., 229
Herbst, J. A. 83, 86, 99
Herder, J. G. v. 233
Hertz, E. 231
Heugel, H. 184 f.
Heuß, A. 62
Hewitt, H. 190
Hibernicus Exul 209

Hieronymus 216
– de Moravia 117 ff.
Hindemith, P. 53
Hirschbach, H. 248, 250 ff., 259, 262
Hohner, E. 1
Holzhay 151 ff.
Honorius v. Autun 209, 212
Horn 208
Hornbostel, E. M. v. 70 f., 74, 219 f., 229
Horwitz, K. 46
Hugo v. St. Victor 209
Hüllmandel, J. 232, 234
Humanität 52 f.
Humor in der Musik 173
Husmann, H. 3 ff., 111, 114, 116 ff., 219 ff.

Ikonographie, musikalische 204 ff.
Imitation 82 f.
Initialmelismatik 124
Intonation 137, 142 ff.
Isaac, H. 177, 189
Isidor von Sevilla 209 f.

Janowka, Th. B. 94 ff.
Jansen, G. F. 248, 263, 269
Jantzen, H. 205
Jean-Paul 256, 260
Jeppesen, K. 81, 140 f., 143
Joachim, J. 202
Johann v. Sachsen 138
Josquin des Prez 177 ff.
Jung, K. 155, 157

Kadenz 28, 82
Kahl, W. 231 ff.
Kahlert, A. 269
Kanon 179, 181 f., 186 ff., 192
Kanzone 123, 127, 136
Kiesewetter, R. G. 191
Kinkeldey, O. 140, 145
Kinsky, G. 212, 240
Kircher, A. 82, 95 ff.
Kirchner, Th. 266, 268
Klangfarbe 68 f., 223 f.
Klarinette 75
Klausel 27 ff., 41, 43, 82 f., 95 f.
Klavier 69, 71, 231 ff., 253, 263
Klee, R. 208
Klein, B. 262
– J. 264
Klette, Th. 172
Knecht, H. J. 236 f., 239
Koch, H. Chr. 145, 147
Köchel, L. 46
Köhler, W. 70
Koinzidenztheorie der Konsonanz 225, 228 f.
Kombinationstöne 220, 226 ff.
Konduktus s. *Conductus*
Konsonanz 119, 219 ff.
Konzert 45, 139
Korte, W. 247, 263
Kraus, C. v. 130, 133
Kreisig, M. H. 248 ff.
Kretzschmar, H. 259
Krieger, J. 143
Kriesstein, M. 189
Krueger, F. 219 f., 227 f.
Kufferath, F. 266
Kuhnau, J. 90
Kühnau, J. 228
Kullak, A. 235, 243

Laborde, J. B. de 231
Lachnith, L. W. 235
Lai 129, 134
Lang, M. 130 f., 133, 136
La Rue, P. de 185
Lasso, O. di 177, 191
Lausberg, H. 85, 90 f., 96
Laute 140 ff.
Leclercq, H. 217
Lehár, F. 197
Leichtentritt, H. 183, 204
Leitzmann, A. 67
Lemacher, H. 79
Leoni, L. 97
Leonin 111, 115 f.
Lied 3 ff., 120 ff., 246 ff.
Lindsay, W. M. 209
Lipps, Th. 220 f.
Liszt, F. 260, 267 f.
Litta 163
Litterscheid, R. 255
Liturgie (himmlische) 215
Litzmann, B. 247, 249 ff.
Loewe, C. 255, 261 f.
Lottermoser, W. 148 ff.
Loulié, E. 94, 98
Lowinsky, E. E. 189
Ludwig, F. 4 ff., 8, 17, 23, 101 ff., 107 ff., 113 ff., 117 f.
Ludwig von Savoyen 167 ff., 173
Lütge, W. 240

Mahler, G. 199
Malatesta, Angehörige des Hauses 160 ff.
Mâle, E. 205, 211
Manera francessa 20, 24
– *hespanola* 20
Manieren 232, 241
Mantuani, J. 106
Maria Theresia 46
Marius, J. 231
Marix, J. 166
Marle, E. v. 212
Marmontel, A. F. 235
Martene, E. 104
Martianus Capella 209
Martini, C. 146
Matthäus, Präcentor v. Sens 103
Mattheson, J. 93 f., 144
Meier, B. 27 ff.
Mellet, S. 173
Melodik 51 f., 123 ff.
Melodram 266 f.
Mendelssohn-Bartholdy, F. 247, 263
Menzel, W. 217
Mercati, A. 162
Merckens, J. K. 232
Méreaux, A. 231 f.
Mersenne, M. 146
Mersmann, H. 45
Merulo, Cl. 138
Messe 173 ff., 178 ff., 193
Meyer, E. 168
– M. 228
Michael v. Pressoir 212
Mieksch 258
Milan, L. 145
Milchmeyer, P. J. 235 ff.
Minnesang 3 f.
Mixtur 150 ff.
Modale Notation 4 ff.
Modus 8 ff., 109 f.
Mone, F. J. 208
Monteverdi, Cl. 196 f.
Morley, Th. 145
Moscheles, J. 259
Moser, H. J. 45, 246

Motette 160ff., 167ff., 176, 180ff., 193
Motiv 52, 91
Mouton, J. 191
Mozart, W. A. 45, 47, 49f., 197, 199, 242, 245
Müller-Blattau, J. M. 80ff., 94, 98, 130ff., 140
Münzel, G. 209
Musica ornata 86ff.
– *reservata* 184, 191
Musicus poeticus 100
Musikalisches Gefälle 77
Musikästhetik 196, 201, 247
Musikkritik 195ff.
Mylius, W. M. 94

Nazianz, G. v. 215
Nef, K. 45
Neidhart v. Reuenthal 128
Newmann, R. B. 157
Nicetius v. Trier 212
Niedt, Fr. E. 94
Niemann, W. 235, 242f.
Notre Dame 5, 6, 8, 11ff., 16, 23, 103ff., 113ff.
Nucius, J. 96

Obertöne 220, 224, 226ff.
Obrecht, J. 31, 33ff., 43
Ockeghem, J. de 31, 182, 186
Oettingen, A. v. 221, 229
Offenbach, J. 197, 199
Opienski, H. 141
Orel, A. 160f.
Organum 111
Orgel 72f., 148ff.
Ortiz, D. 147
Orto, M. de 191
Osthoff, H. 177ff.
Oursel, C. 212f.

Padovana, A. 138
Paetow, L. J. 115
Palestrina, G. P. 143, 177f.
Pamparato, S. C. di 168, 172
Passaggio 84, 86ff., 95
Passamezzo 138
Pasta, G. 248, 256f.
Pedal 238, 244
Pelikant, J. 46
Perotin 110f., 115f.
Petri, J. S. 237
Petrucci, O. d. 137, 140, 143f., 178, 180, 192
Petzold, R. 247
Pfeiffer, F. 112
Pfordten, H. v. d. 246f.
Philipp II. (August) 108, 113
– der Gute 166
– Pariser Kanzler 107, 113
Pianoforte 231ff.
Pierre, C. 232
Pietzcker, A. 153
Pietzsch, G. 210
Piper, F. 217
Pirro, A. 36, 162, 164, 212
Pixis, F. 257
Plato 195, 197
Pleyel, J. 234f., 242
Pontio, P. 145
Pope, I. 190
Portal, W. 211
Posaune 207ff.
Praetorius, M. 86, 139, 141, 144f.
Präludium 137, 141
Prinz, W. C. 80, 85ff., 93ff., 98f.
Proportion 87
Punctus 38
Pythagoras 211f.

Raether, H. 224
Reese, G. 213
Reeser, E. 231f.
Reger, M. 199
Reiffenstein, H. 190
Reinecke, K. H. C. 268
Rellstab, J. C. F. 235f., 237
Retardatio 83, 85, 87
Reuter 248
Révész, G. 229
Rhetorik 79ff.
Rhythmik 3ff.
Ricci, P. 233f.
Ricercar 137ff.
Richard v. St., Victor 209
Rieffel, A. 265
Riehl, W. H. 234
Riemann, H. 5, 139ff.
Rohloff, E. 43
Rokseth, Y. 15, 17
Romantik 269
Romanze 251f.
Rondeau 120f., 132ff.
Rosenberg, H. 126
Rössle, W. 130
Rotrouenge 134
Rousseau, J. J. 146
Rückert, H. v. 216

Saar, du J. 36
Sachs, C. 208
Saint-Fcix, G. de 231f., 235
Sandig, H. 222ff.
Sancta Maria, Th. de 145
Sauer, J. 205
Scheibe, J. A. 85
Schenck, J. G. 240
Schenk, J. 46
Schering, A. 45, 71, 79, 146, 162, 190f., 240, 247
Scherzo 253f.
Schicht, J. G. 234
Schiedermair, L. 62, 246
Schiller, Fr. 197
Schindler, A. 51f.
Schleiflade 155
Schmidt, H. 111
– M. H. 256
Schmieder, W. 130
Schmitz, A. 79ff., 268
Schneider, M. 147
Schole, H. 230
Schönberg, A. 68, 199
Schrade, L. 144
Schreiber, H. 207
Schubart, Fr. D. 46, 238
– L. 238
Schubert, F. 50, 258, 261ff., 267
Schulze, H. 157
Schumann, C. 246ff.
– R. 75, 200, 246ff.
Schütz, H. 88, 97f.
Sedlmayr, H. 205
Segmüller, F. 206
Seiffert, M. 138, 140
Senfl, L. 185
Sennheiser, F. 155
Serauky, W. 247, 259
Seydelmann, F. 242
Shakespeare, W. 250
Shaw, G. B. 202f.
Silbermann 151ff.
Sire, S. de 252, 263
Skrjábin, A. N. 199
Smijers, A. 33, 180
Sokrates 195f.

Solfeggio 146
Sonate 45, 47ff.
Sondheimer, R. 46
Sonnleithner, J. v. 54, 58, 180
Sorge, G. A. 225
Souchay, M. A. 247
Spanke, H. 8, 102f., 108, 112, 173
Spataro, G. 174
Speroni, S. 143
Sphärenharmonie 213
Spieß, M. 95
Spinaccino, F. 137, 140, 143, 147
Sporschil, J. 67
Stainer, C. 163
– J. 146, 163, 166
Starzer, J. 47
Steglich, R. 51ff.
Stegmayer, F. 261f.
Steibelt, D. 239, 242
Stein, J. A. 231, 239
Steinmeyer 111f.
Stephan Craus aus Ebenfurt 140
Stetten, P. v. 231
Stevens, S. S. 220
Stierlein, J. Chr. 80, 83ff., 94, 96
Stil 49f.
Strauß, R. 199, 203
Strawinsky, I. 196
Strecker, K. 105, 113
Stuckenschmidt, H. H. 195ff.
Stumpf, C. 220, 225, 228f.
Suite 45, 47f.
Summationstöne 226
Supper, W. 148, 150
Sweelinck, J. P. 145
Symbol, musikalisches 187
Syncopatio 81ff., 93

Tamburini, A. 256
Tartini, G. 225
Taskin, P. 232
Tasso, T. 142f.
Tastata 137f., 143
Tenor 27, 43
Terry, Ch. S. 233
Thévenard 232
Thienhaus, E. 72, 153, 155
Thomas a Celano 208
– von Canterbury 107f.
Thomopoulos, St. N. 164
Thuringus, J. 93, 95ff.
Tinctoris, J. 173f.
Tischendorf, C. 213
Tokkata 138ff., 143f., 147
Tonalität 34, 51f.
Tonaspekte 70ff.
Toncharakter 68
Toneigenschaften 68ff.
Tonigkeit 229ff.
Tonkörper 68ff.
Tonus 27, 43
Tonverwandtschaft 229
Torchi, L. 138
Traktur 154f.
Transkription 267
Treitschke, Fr. 58
Tremolo 86f.
Trendelenburg, F. 155
Triest, H. 261
Trillo 87
Troubadour und *Trouvère* 3
Trugschluß 31, 34
Tubalkain 211f.
Türk, D. G. 236, 241, 243

Ugolino, F. 161
Uldall, H. 236
Ullmann, R. 269
Unger, H. H. 79, 82, 85, 90f., 93, 96ff.

Valdrighi, L. 166
Vallauri, T. 172
Van, G. de 159, 161, 164, 168, 173
Variatio 83f., 94
Varro, M. T. 209
Venturi, A. 213
Verbonnet, J. 191
Verdi, G. 199
Vergil 191
Verismo 265
Versus 102f.
Vetter, W. 46
Vierling, O. 155
Vignille, J. 168
Villetard, H. 104
Vogeleis, M. 111f.
Vogt 95
Vokalise 233f.

Wackernagel, W. 111
Wagenseil, G. Chr. 45ff., 146
Wagner, R. 65, 72, 199, 201, 203, 247, 265
– P. 180
Walcker, E. F. 150
Walter, J. 112
– von Châtillon 113
Walther, J. G. 79ff., 146
Wasielewski, W. J. v. 140, 246, 255, 265
Weber, C. M. v. 255
Weicker, G. 217
Weinstock, H. 247
Weiß, H. 247
Wellek, A. 72, 219, 221f., 224, 229
Werckmeister, A. 93, 96
Werner, J. 112
Wescher, P. 212
Whistling, C. F. 234
Wieck, Fr. 249
Wienbarg, L. 261
Wilde, O. 197
Willaert, A. 138, 143, 191
Winkler, E. 213
Wöber, F. X. 126
Wolf, J. 34, 36, 101, 109, 122f., 125f., 128, 162, 170ff., 190
Wolff, V. E. 254
Wooldridge, H. E. 101, 110
Wörner, K. H. 248, 256, 260, 263
Wyzewa, T. de 231

Ysaye, E. 202

Zarncke, F. 173
Zeitschriften, musikwissenschaftliche 1

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON WILIBALD GURLITT
IN VERBINDUNG MIT
HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG
ARNOLD SCHMITZ

NEUNTER JAHRGANG 1952

1

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung
herausgegeben von

WILIBALD GURLITT
in Verbindung mit
HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG UND ARNOLD SCHMITZ
Schriftleitung
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

IX. Jahrgang Heft 1 1952

Zum Neunten Jahrgang 1

Heinrich Husmann (Hamburg), Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes 3

Bernhard Meier (Freiburg i. Br.), Die Harmonik im cantus firmus-haltigen Satz des 15. Jahrhunderts 27

Günter Hausswald (Jena), Der Divertimento-Begriff bei Georg Christoph Wagenseil 45

Rudolf Steglich (Erlangen), Das melodische Hauptmotiv in Beethovens „Fidelio" 51

Hans Heinz Dräger (Berlin), Begriff des Tonkörpers 68

Anschriften: Prof. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br., Burgunderstraße 30 – Prof. Dr. Heinrich Besseler, Jena, Schillbachstraße 2 – Prof. Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, Schulberg 2 – Prof. Dr. Arnold Schmitz, Mainz, Am Gautor 3. Redaktionelle Zuschriften ausschließlich an den Schriftleiter Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Br., Universität, Raum 116.

Das ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT erscheint vierteljährlich. Preis des Einzelheftes DM 6.–, SFr 7.–, $ 2,25; Jahresabonnement DM 20.–, SFr 24.–, $ 7,50 (zuzüglich Zustellgebühr). Bestellungen durch den Buch- und Musikalienhandel oder direkt beim Verlag. Auslieferung nur durch den Verlag, Trossingen, Löhrstraße 32, Ruf 381. Zuschriften, die den Vertrieb und die Anzeigen betreffen, an den Verlag erbeten. Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten. Druck H. Laupp jr, Tübingen. Copyright 1952 by Hohner-Stiftung Trossingen.

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

Neue Studien zur Musikwissenschaft

herausgegeben von der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Sitz Mainz)

Band I

Arnold Schmitz

Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs

brosch. DM 3.20

In Vorbereitung:

Band II

Wilibald Gurlitt

Die Epochengliederung der Musikgeschichte

nach musikalisch-rhythmischen Prinzipien

Band III

Ewald Jammers

Studien zum mittelalterlichen Choral

—

Neue Bücher über Neue Musik

Igor Strawinsky

Musikalische Poetik

übersetzt von Heinrich Strobel

Vorlesungen über die Probleme der Komposition und der Werkwiedergabe vor den Studenten der Harvard-Universität

brosch. DM 4.70

Heinrich Strobel

Paul Hindemith

3., völlig umgearbeitete und erweiterte Auflage der 1928 zum erstenmal erschienenen einzigen Biographie

brosch. DM 3.20

Karl H. Wörner

Musik der Gegenwart

Geschichte der neuen Musik

264 Seiten mit zahlreichen Bildtafeln

geb. DM 7.70 brosch. DM 5.90

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Die Musik in Geschichte und Gegenwart

Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes

herausgegeben von

FRIEDRICH BLUME

Subskriptionsaufruf kostenlos

—

Documenta Musicologica

Faksimiledrucke musikalischer und musiktheoretischer Quellenwerke, herausgegeben von Hans Albrecht

Subskriptionsaufruf kostenlos

BÄRENREITER-VERLAG
KASSEL UND BASEL

Die Musikforschung

Vierteljahresschrift

Herausgegeben im Auftrag der „Gesellschaft für Musikforschung" von Prof. Dr. Friedrich Blume, Prof. Dr. Hans Engel, Prof. Dr. Max Schneider und Prof. Dr. Walther Vetter

Jährlich DM 26.—

Kostenlose Probehefte durch den

BÄRENREITER-VERLAG
KASSEL UND BASEL

AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN UND DER LITERATUR

(Sitz Mainz)

Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse

Nr. 7: Wilibald Gurlitt, Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevilla

Nr. 25: Wilibald Gurlitt, Hugo Riemann (1849–1919)

Veröffentlichungen der Komission für Musikwissenschaft

Neue Studien zur Musikwissenschaft

siehe gleichzeitige Anzeige von B. Schott's Söhne, Mainz

Musikalische Denkmäler

Band 1: Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts

Band 2: Gesamtausgabe der Chansons von Gilles Binchois († 1460)

Näheres im Bericht der musikwissenschaftlichen Kommission in den „Jahrbüchern" der Akademie (1950, S. 67 f., 1951, S. 91 f.), Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz in Kommission bei Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden.

WISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNGSBERICHTE

Geisteswissenschaftliche Reihe

Herausgegeben von Professor Dr. Karl Hönn

A. Francke AG Verlag Bern

Auslieferung für Deutschland: Leo Lehnen Verlag GmbH München

Bisher sind erschienen: Bd. 3: Allgemeine Literaturwissenschaft, Bd. 6: Lateinische Literatur und Sprache, Bd. 8: Romanische Philologie, Bd. 10: Englische Philologie, Bd. 14: Volkskunde, Bd. 15: Archäologie.
Weitere Bände sind in Vorbereitung, darunter

Band 17: MUSIKWISSENSCHAFT, dargestellt von Wilibald Gurlitt

Der Band erstrebt ein Bild der Forschungsergebnisse, Neuerscheinungen, Hauptrichtungen und Fachleistungen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft seit 1939. Er führt auf breiter internationaler Grundlage den Sammelbericht über „Den gegenwärtigen Stand der deutschen Musikwissenschaft" fort, den Professor Gurlitt in der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", Bd. XVII, Verlag Max Niemeyer, Halle (Saale) 1939, Referatenheft, S. 1–82, veröffentlicht hat.

B 29 DEC 1958